Ensayo / Literatura

ANDRÉS ferrada
SOLEDAD gasman

EL GOCE DE *LAS OLAS*

Lecturas en torno a la obra de Virginia Woolf

EDITORIAL CUARTO PROPIO

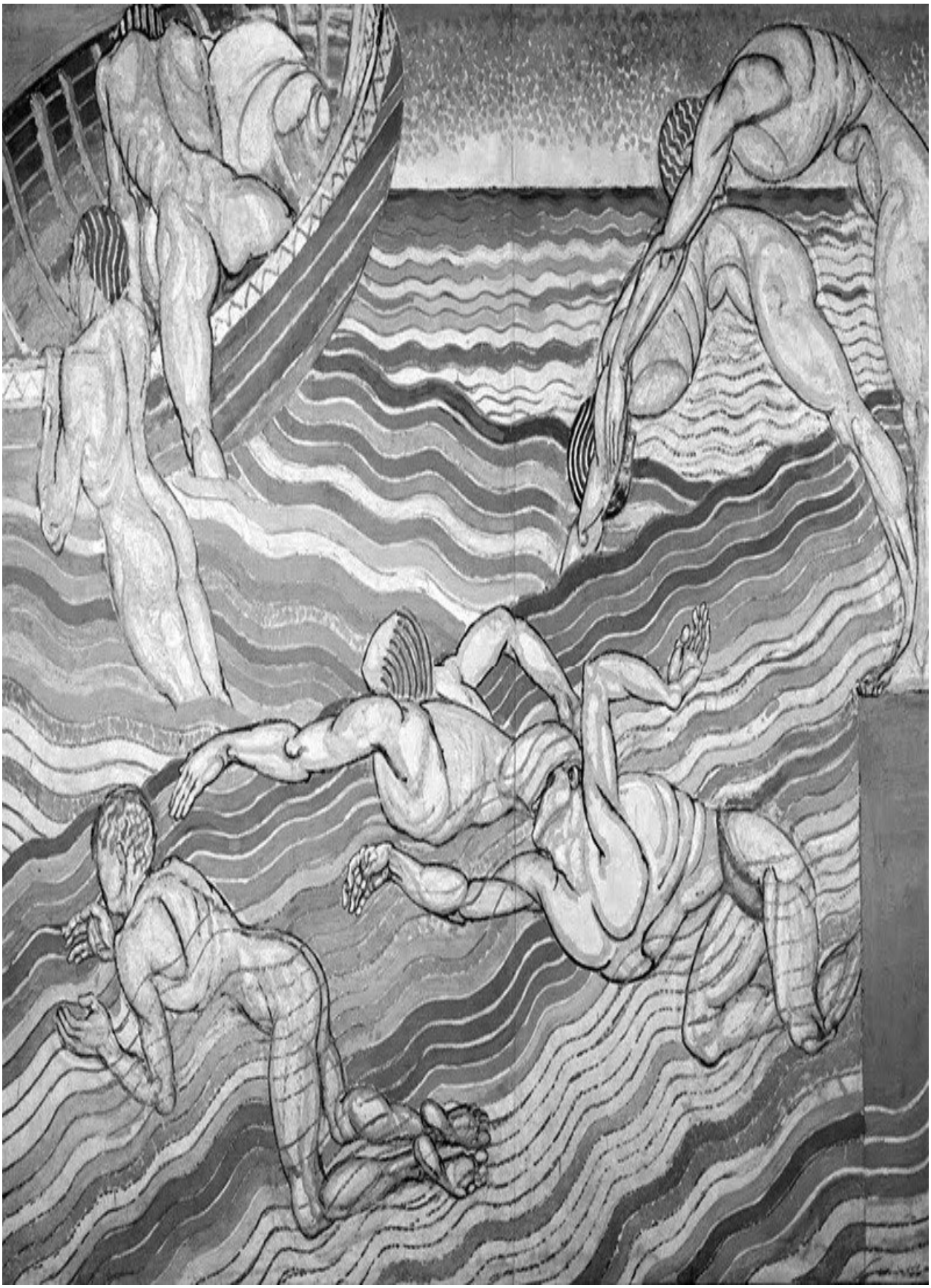
Ensayo / Literatura

ANDRÉS ferrada
SOLEDAD gasman

EL GOCE DE *LAS OLAS*

Lecturas en torno a la obra de Virginia Woolf

EDITORIAL CUARTO PROPIO



Serie Ensayo

EL GOCE DE LAS OLAS

LECTURAS EN TORNO A LA OBRA DE VIRGINIA WOOLF

Andrés Ferrada • Soledad Gasman

EL GOCE DE LAS OLAS

Lecturas en torno a
la obra de Virginia Woolf

Ensayo / Literatura

EDITORIAL
CUARTOPROPIO

EL GOCE DE LAS OLAS

LECTURAS EN TORNO A LA OBRA DE VIRGINIA WOOLF

© ANDRÉS FERRADA • SOLEDAD GASMAN

Inscripción Nº 231.077

I.S.B.N. 978-956-260-645-5

© Editorial Cuarto Propio

Valenzuela 990, Providencia, Santiago

Fono/Fax: (56-2) 792 6520

www.cuartopropio.cl

Diseño y diagramación: Rosana Espino

Edición: Paloma Bravo

Imagen portada: fotografía de Andrés Ferrada a la obra

de Duncan Grant, Bathing, 1911

Edición electrónica: Sergio Cruz

Impresión: ALFABETA Artes Gráficas

IMPRESO EN CHILE / PRINTED IN CHILE

1ª edición, octubre de 2013

Queda prohibida la reproducción de este libro en Chile

y en el exterior sin autorización previa de la Editorial.

Prólogo

Iniciamos estos ensayos en la ciudad de Valparaíso en 2006, en un momento en que ambos leemos Las olas de Virginia Woolf. Fue en el mismo puerto, en el siglo pasado, donde empezamos quizás sin saberlo el recorrido de sus novelas, animados por nuestro profesor y amigo Juan Vargas Duarte. Reencontrarnos con la obra de Woolf significa confirmar la admiración por una escritura arriesgada y experimental que, durante el primer tercio del siglo XX se expresa, entre otras cosas, en la innovadora fluidez de los soliloquios de sus personajes. Nos atrae, también, la idea de transformarnos en paseantes de un espacio novelado que alcanza, con Las olas, una madurez sugerida en obras anteriores. Nos referimos a esa forma cercana al lirismo de su lenguaje poético que se enlaza con la vida cotidiana; o, a la creación de atmósferas oníricas, mediante una escritura sinfónica. Como las impresiones de un paisaje que reclaman un lugar en la memoria, estos elementos fueron animando la lectura y la escritura, tanto de la autora como la nuestra.

La novela reaparece, se diversifica y amplía a medida que leemos los monólogos interiores. La recurrencia de ciertos gestos en los personajes nos permite esbozar interpretaciones, todas ellas provisionales si consideramos los impredecibles desniveles del espacio novelado. Nuestros fragmentos iniciales nos recuerdan el modo en que Woolf concibe la realidad, no como “una serie de lámparas dispuestas simétricamente”, sino más bien como “un halo luminoso, un envoltorio semitransparente que nos rodea desde el inicio de la consciencia hasta el final” (Daiches 192).

Luego de una serie de revisiones, nuestras reflexiones adquirieron una fisonomía más nítida que combina el movimiento abierto del ensayo con la escritura documentada por medio de citas. Advertimos, por lo tanto, el carácter provisional de las reflexiones, centradas en el examen de los gestos físicos y discursivos de los personajes de la obra. Mientras los escritos de Andrés Ferrada se centran en el personaje de Louis y su representación como un sujeto moderno fragmentado, los de Soledad Gasman abordan la constitución de la identidad en las tres figuras femeninas. Estos dos aspectos derivaron en temas relevantes al desarrollo de nuestras ideas, a la novela y al modernismo de Woolf.

El presente trabajo considera nueve capítulos correspondientes a los nueve momentos de Las olas. Cada capítulo reúne los escritos en torno al personaje masculino y los femeninos, respectivamente, y se introduce con un resumen y una breve cita del segmento que abre cada momento de la novela. Se ha incluido una sinopsis de la historia y fragmentos de la obra autobiográfica Diario de una escritora, que comprende los años 1928-1931, período en el que Virginia Woolf escribe Las olas.

El territorio de la obra de Woolf es rico y plural. Es por ello que la novela despierta diversos goces estéticos, poéticos, sensuales –el acústico, por ejemplo, no abandona al lector cuando se opta por la lectura en voz alta de algunos pasajes. Pero siempre fiel a su vocación experimental, Las olas también regala el goce de una renovación de nuestro pacto con las palabras a medida que ellas se enmascaran en significados inusuales, inesperados, poniendo en crisis nuestra relación con el lenguaje, como diría Barthes. Cuando creemos, por ejemplo, haber alcanzado un destino, percibimos una vuelta al origen. Un soliloquio nos remite a otros, siendo a veces imposible la comprensión aislada de un gesto, una metáfora o un símbolo –bien lo saben los personajes de la novela para quienes es arduo definir los acuosos bordes que separan una seguidilla de olas (o momentos de su existencia) antes de reventar en la costa. En este sentido nuestro trabajo es una invitación a reconstruir esa pluralidad a través de una lectura tentativa, experimental. “El único consejo”, nos recuerda Virginia Woolf, “que una persona puede dar a otra acerca de la lectura es que no se deje aconsejar, que siga su propio instinto, que utilice su sentido común, que llegue a sus propias conclusiones”[1].

Andrés Ferrada

Soledad Gasman

1 Virginia Woolf: ¿Cómo Debería Leerse un Libro? En El lector común, 2009, 233.

Momento I

Rhoda, Susan, Neville, Louis, Bernard y Jinny –seis niños que bordean los diez años, provenientes de distintos hogares y localidades de Inglaterra– están internos al cuidado de tres mujeres: la señora Constable, la señorita Hudson y la señorita Curry, encargadas de su educación en Elvedon, una casa a orillas del mar. Los niños se levantan, van a tomar desayuno (instante en el cual Louis se esconde entre las hojas, donde Jinny lo descubre y lo besa); asisten a las clases de latín y de matemáticas de la señorita Hudson; van de paseo con la señorita Curry; regresan a tomar té; rezan, cantan a coro, se bañan y se acuestan.

Un viaje a la semilla

La luz encendía los árboles del jardín, haciendo que una hoja se volviese transparente, y luego otra[1].

Las reflexiones que presentamos a continuación siguen la pista de una sospecha que, a medida que avanza la lectura de la novela, pareciera dar paso a nuevas interrogantes: los personajes de The Waves [Las olas], trabajo que Woolf publica en 1931, serían manifestaciones narrativas del modernismo literario que los anima. Esto supone que cada uno de los personajes es producto de una doble determinación: por un lado, representa las condiciones paradójicas del espacio y tiempo modernos que habita, y por otro, alumbra los recursos literarios que hacen posible su enunciación. Si bien la convergencia de estos impulsos atraviesa desde diferentes puntos de vista e intensidad las creaciones que animan la novela, para los propósitos de nuestra lectura su reflejo se observa con mayor nitidez en el personaje de Louis y en los conflictos arraigados en su subjetivación. En atención a lo anterior, proponemos un recorrido que permita visualizar a este personaje como figura paradigmática del conflicto entre la época moderna y una estética modernista, siempre al interior del espacio novelado de Las olas creado por Virginia Woolf.

En el primer momento de la novela, un motivo destacado en la presentación de Louis es el aislamiento. A pesar que el contexto que congrega a Louis y sus amigos se identifica con los juegos de la infancia, su voluntaria reclusión en una suerte de matriz vegetal no es coincidencia y adquiere relevancia no sólo dentro de un mundo imaginado en el jardín de Elvedon, sino también fuera de éste, en el mundo escolar. En este escondite el cuerpo del personaje alcanza cualidades translúcidas, absorbiendo luz y refractándola a través de los pequeños claros que delatan su presencia en la espesura de hojas, ramas, raíces y plantas. La urgencia con la que busca privacidad delata la necesidad de un viaje regresivo hacia territorios ágrafos[2] y primitivos, a la fluidez esencial de un estado de inconsciencia, como cuando señala: “Oh, Señor, déjalos pasar. Señor, deja que depositen sus mariposas en un pañuelo y que sigan su camino, sin descubrirme” (The Waves, 1978, 12)[3]. Es posible destacar, preliminarmente, que en este

momento Louis desea su propia dispersión en la forma mítica del retorno a una sustancia primordial o espacio edénico, imagen que Woolf irá diversificando en distintos cuadros o episodios a lo largo de la novela: “Estoy enraizado en medio de la tierra, mi cuerpo es un tallo” (12). En consecuencia, la caracterización del personaje en términos físicos acentúa elementos orgánicos; de todos los cuerpos que le rodean, el suyo es el más próximo a la tierra, permitiéndole así un anhelado ensimismamiento.

El deseo de enclaustramiento no se asocia aquí al del monje, o incluso a la aversión social del misántropo, figuras motivadas por una reflexión mística o el cultivo del egoísmo. La aspiración de Louis nos remite, más bien, a la disolución de su yo cancelando provisionalmente la sonoridad o la escritura del lenguaje con el fin de permanecer unido a la tierra; lazo que invierte el pacto racional entre el hombre culturizado y la sociedad. El significado de las palabras se expresa a través de utensilios retóricos que, para el niño sumergido en su propia imaginación, dejan de ser portadores de sentido: fuera de la sala de clases, es decir en la subjetividad de Louis, la sintaxis de la oración se fragmenta y adquiere el matiz de la voz de la tierra.

Así como Woolf nos presenta la vida de una mujer en una jornada única en La señora Dalloway (1925) a través de una condensación temporal, la autora sintetiza la introspección de Louis por medio de metáforas e imágenes que describen la disolución subterránea. El cuerpo de Louis es despojado de su identidad infantil y adquiere la forma húmeda, granulada y fibrosa de la tierra y las plantas que lo rodean. Louis se convierte en el escondite; el camuflaje natural, que inicialmente asociamos con el disfraz que viste al personaje de ensimismamiento, se transforma en el componente sustancial de un niño que vuelve a un origen. Este verdadero rito de pasaje, a la inversa si se quiere, se contrapone a las expediciones a campo traviesa de sus amigos, cuyos juegos en ondas expansivas tenderán las más de las veces a sobrepasar los límites de la casa, reuniéndose en un jardín desde el cual otean con curiosidad la cercanía del mar[4].

El sueño vegetal es intenso y breve. Una conjunción de deseo, suspensión del yo y recuperación provisional de los estratos profundos de la mente y el cuerpo. El proceso de ensimismamiento involucra también un contacto con la otredad, la percepción mediatizada del mundo a través de los ojos de los otros personajes. En este sentido Jinny representa un principio erótico y vigilante; su encanto advierte la presencia dormida de Louis, conduciéndolo al ámbito de la emoción:

“Me ha besado. Todo se desintegra” (13), lamenta el niño. Al respecto, es interesante notar la destrucción de la intimidad en que Louis se encuentra sumergido: el beso de la niña abre curso a un espacio público en el que predomina la imagen de un mundo hecho de palabras y convenciones sociales. Jinny desencanta así el sueño subterráneo de Louis por medio de sus atributos asociados a la germinación, cualidades que Woolf destaca al comienzo de la novela cuando la niña se ve a sí misma como una planta que florece, exclamando: “me quemo, tiemblo; escapo del sol y me cobijo en sombras” (11).

La caracterización de Jinny indica, por otro lado, la representación flexible y mutable de la mujer, que sobresale incluso en la narrativa inglesa producida por escritoras que, desde la ilustración y hacia fines del XIX, insistirán en este lugar común, quizás inadvertidamente: pienso en las novelas góticas de Ann Radcliffe, en particular Los misterios de Udolpho (1794), en las heroínas que crean las hermanas Brontë, en la figura siempre doble y ambigua de la loca encerrada en el ático. La mentalidad victoriana[5] exacerbará estos rasgos con el fin de modelar, discursiva e ideológicamente, una psiquis y un cuerpo femenino decorosos: la mujer queda signada así como una sombra, en el mejor de los casos un ángel domesticado, que refleja y consuma el deseo masculino. Sin ir más lejos, Woolf es bastante clara en Un cuarto propio cuando apunta al trabajo de invisibilidad de la mujer que nutre al patriarcado moderno de un extraño deseo, y que consiste no tanto en que “ella sea inferior, sino en que él mismo se vea siempre superior” (A Room of One’s Own, 55) en la imagen aumentada que el espejo femenino le devuelve.

En el espacio mítico y arcaico, por otro lado, el femenino será un cuerpo que, habitando en el clan, se introduce en la naturaleza compartiendo sus ciclos, apaciguando los elementos o sulfurándolos. Al ver a Louis, Jinny se pregunta si estará muerto, sin asomo de aprehensión, intuyendo que un beso puede resucitar la materia inerte. Se ha introducido al escondite; la vitalidad de las fuerzas del clan se vuelve cómplice con la pulsión subterránea: “Ahora huelo geranios; huelo la textura de la tierra. Bailo. Florezco” (13). El sortilegio lunar acaba en la irrupción solar; atrás quedan los minerales y la escena se baña de luz, aire y calor: “Me arrojo sobre ti como si fuese un manto de luz. Y permanezco así, temblando sobre ti” (13). Un sortilegio que excluye a todos los demás, incluida Susan, cuya agonía se plasma en la comprimida textura de su pañuelo.

Exhumado de las profundidades minerales por el revoloteo de Jinny, el cuerpo de Louis se reintegra lentamente a las exigencias del grupo; el íntimo escondite

vegetal da paso al ambiente cotidiano de la sala de clases. Las interminables recitaciones con las que el Imperio civiliza a las jóvenes generaciones de posguerra perpetúan el cuerpo político de Inglaterra. La tierra bárbara habitada por criaturas que se adormecen en las opacas regiones del inframundo existe, su presencia levanta temor y desconfianza, precisamente porque su sitio es la intangible esfera de lo posible. Y debido a que existe en la ensoñación, es necesario recitar e institucionalizar la lengua, suspendiendo las primitivas monstruosidades de la imaginación: “debemos dejar nuestros juguetes. Debemos entrar, todos juntos. Los cuadernos están uno junto a otro en la mesa” (19), lamentan los niños. En cada pupitre, dispuestos ordenadamente, Jinny, Bernard, Susan, Neville y Rhoda se disponen a empezar la clase, sometidos al dominio de la palabra. Louis, en cambio, desobedece en silencio recordándonos el trato que ha hecho con la tierra: “No voy a conjugar el verbo” (19).

La resistencia con que el personaje asume la tarea es coherente con su atracción a la naturaleza; la complicidad con las fuerzas subterráneas silenciadas con un beso. Sobre la caracterización de Louis, Woolf entrega un dato relevante cuando menciona el origen de la familia del niño: “Mi padre es un banquero en Brisbane y mi inglés tiene acento australiano” (19). Este dato, unido al rechazo del ejercicio repetitivo que sumerge a sus compañeros en la memorización, sugiere la tensión entre centro y periferia, no sólo en los términos hegemónicos con que ella se expresa en la administración colonial inglesa a principios del siglo XX, sino también en la relación del niño con sus compañeros. Su idioma vernáculo se despliega así, en el contexto de Inglaterra, como una lengua menor.

Si nos centramos en este hecho como causa de la desazón de Louis, la circunstancia del personaje quedaría reducida a una influencia social, expresada en tanto inhibición o sentido de inferioridad. En otras palabras, Woolf estaría apelando a los vínculos de la colonia con la metrópolis con el fin de explicar el aislamiento de uno de sus personajes. El procedimiento, aunque pertinente con el horizonte cultural del período, no logra explicar el fenómeno que se genera internamente en la primera sección de la novela, vale decir la (re)presentación de Louis como personaje cuya dimensión corporal se construye a partir de una voluntaria escisión con el medio. Este retraimiento es consonante con uno de los temas fundamentales de la literatura occidental, el viaje como retorno simbólico a una matriz de expresión, anterior al artificio de la escritura. Si consideramos las relaciones entre el retraimiento de Louis y el problema del origen, comprobamos que la autora emplea el motivo del aislamiento y su figuración, el escondite vegetal, como una forma de retratar una experiencia de aristas

universales; motivo e imagen que le sirven, al mismo tiempo, para aproximar la narración a una experiencia reconocible. “Es privilegio del estilo y la construcción distanciarnos de la vida, borroneando sus rasgos; mientras que es privilegio de la novela el acercarnos lo más posible a la vida”, reflexiona Woolf en “Etapas de una ficción” [“Phases of Fiction”], de 1929, concluyendo que “el mejor novelista será aquel que logre un equilibrio de estas dos fuerzas, de modo tal que ambas se complementen” (Dick 743).

Reiterar, recitar, perpetuar la tradición logocéntrica[6] occidental. Conjugar el verbo. Una labor propicia para la aguda inteligencia de Bernard. Louis, en cambio, preferiría conjurar la naturaleza, integrarse a ella. Como de momento no es posible, se entrega sumiso a la recitación liderada por Bernard, pero cuidadoso de no conjugar el verbo, sólo lo repite. Se sabe la lección de memoria. Su voz no es germinal; su voz es reproductiva. Esa es su venganza: contra las palabras que lo apartan de la matriz vegetal, contra el beso de Jinny, contra la profesora Hudson: “Conozco los casos y los géneros; podría conocer todo si quisiera. Pero no quiero ir adelante y repetir la lección” (20). Bajo estas condiciones, en la corriente de su consciencia[7] Louis contradice un conocimiento que lo distancia de sus orígenes: “Mis raíces están enlazadas, como las fibras a un macetero, alrededor del mundo” (20).

Louis ansía librarse de los prejuicios de una sensibilidad específica y, en consecuencia, su anhelo no se subordina a la exigencia de convertirse en un ciudadano inglés, sino que a la necesidad de transformarse en un viajero del mundo. Despojarse de las referencias metropolitanas y los códigos coloniales, convirtiendo a Birsbane y Londres en hitos de una travesía que se desborda en el tiempo y el espacio. Uso el término viajero en sentido amplio para indicar no sólo el viaje involuntario de Louis en su niñez; sino también el desplazamiento de su propia subjetividad en la trayectoria narrativa de Las olas. Bajo este entendimiento, la novela se convierte en un mapa que traza el itinerario de los personajes, llevándolos, mediante las posibilidades estéticas y expresivas del monólogo interior[8], al espacio de la intersubjetividad. El desafío que la autora plantea en torno a la escritura modernista –además de aquel que reclama una traducción de la vida, conservando simultáneamente fuertes lazos con ella– se relaciona en este caso con la novelación de la subjetividad, hecho que en Las olas se encarna en la interacción de seis voces y sobre el cual volveremos más adelante.

La idea del enraizamiento del niño en una matriz primordial nos devuelve al

motivo central que ha servido de eje temático en la discusión: la urgencia de recuperar los estratos minerales arrebatados por el beso de Jinny. Su cuerpo es un intrincado tejido de raíces que se expanden por la tierra y el universo. Mientras sus amigos recitan en latín intentando recrear las bases logocéntricas, los labios de Louis imitan un lenguaje que carece de significado. Su mente y su cuerpo ocupan otro espacio, un sitio en el que su ser "desciende a las profundidades del mundo, a través de la tierra húmeda, traspasando capas de carbón y plata. Soy una fibra. Cualquier movimiento me estremece, y el peso de la tierra entera aprisiona mis costillas" (11-12). En el contexto de Las olas, la disolución de los personajes permite un viaje a la Naturaleza que se problematiza a medida que la consciencia individual y la imaginación entran en dialogo con la cultura, las palabras y la fijación de la subjetividad en una máscara unívoca e indivisible.

1 La cita corresponde a una parte de la introducción al primer momento de la novela, 8. Cada uno de los nueve momentos es antecedido por un preámbulo que describe el paso de las horas durante el día, dejando su huella sensible en la textura de formas, colores y volúmenes en dos espacios: una casa aparentemente deshabitada y las olas a la orilla del mar.

2 Ágrafo

Carente de escritura, incapaz de generar o comunicar ideas escritas. En el contexto de estas reflexiones, el término aludirá el retorno a la naturaleza o a una etapa prelógica, carente de códigos positivistas o analíticos, y con la primacía de una percepción encantada del mundo.

3 Las traducciones de los pasajes de la novela corresponden a Andrés Ferrada a partir de la edición de Harcourt Brace & Company. En adelante, para evitar la reiteración de las referencias, los números de páginas correspondientes a cada fragmento citado se incluirán en el cuerpo mismo de estos ensayos.

4 Sobre este aspecto, sería interesante examinar hasta qué punto el viaje de James, gestado y abortado en la primera parte de Al faro, pero finalmente materializado en la conclusión de la novela, pudiera constituir un rito de pasaje tradicional. Si bien la llegada al islote puede leerse como una etapa en la que

James se aproxima, desde la experiencia de la ruptura, a un conocimiento nuevo de la vida, el mismo sitio representa también, creo que de modo más complementario que opuesto, la recuperación retrospectiva de una imagen materna dibujada en la infancia de James y que el cuadro de Lily Briscoe consolida en sincronía con la llegada al faro.

5 Mentalidad victoriana

El período victoriano patrocinó, en la vida social y cultural de Gran Bretaña, una obediente conducta moral, enfatizando un código de principios que determinó la culturización de la sexualidad, la nítida distinción social de los géneros, la represión del exceso y la celebración de un sujeto cartesiano. Los escritores modernistas ingleses, conscientes de esta tradición, intentarán superarla por medio de la sátira, la ironía y la experimentación artística. En el ámbito de una crítica a la vida cotidiana del período desde, por ejemplo, los estudios culturales o el materialismo cultural, destacan los intentos por deconstruir los discursos normativos a partir de ejes binarios, dejando entrever relaciones de solidaridad y antagonismo entre vida pública y privada, el acatamiento y la disensión, la inhibición del deseo y su realización, etc.

6 Logocentrismo

La hegemonía racional del conocimiento en la cultura occidental expresada en procedimientos analíticos, encuentra su origen en el término griego “logos” que remite a los conceptos de palabra, signo, pensamiento, discurso, asimilados en las teorías positivistas, especialmente las del Iluminismo del siglo XVIII, soslayando otras formas de conocimiento, como la intuición o la fe.

7 Corriente de la consciencia

En su obra Principios de psicología (1890), el filósofo estadounidense William James utiliza el término para caracterizar la concurrencia simultánea de experiencias pasadas y presentes en la mente. En sus novelas, Virginia Woolf emplea este principio como una estrategia para representar la compleja variedad de sensaciones, percepciones y pensamientos que atraviesan la mente de sus personajes. Ver monólogo interior.

8 Monologo interior

Con esta técnica narrativa la autora representa el fluir espaciado de las ideas de

sus personajes; los pensamientos se concentran en una observación o imagen y se desplazan en una serie de digresiones y asociaciones de ideas. En este sentido, el monólogo interior es la expresión en el medio escrito de la corriente de la consciencia. En cuanto a forma, se descartan los signos de puntuación, ya que el monólogo interior intenta reproducir la generación espontánea de ideas en la mente de un personaje. Un caso extremo de dispersión es el monólogo de Molly Bloom en el episodio que concluye Ulises [Ulysses, 1922] de James Joyce. En Las olas, en cambio, Woolf opta por una sintaxis legible y compacta que comunica las percepciones de sus personajes desde el ámbito de la subjetividad.

Elvedon: juegos de la infancia

El sol aún no se había alzado.

La luz del amanecer empieza a iluminar las olas,

los árboles, una casa, y la persiana de una ventana.

Un pájaro canta y después otro.

Las olas se amontonan, formando

un velo de agua blanca sobre la arena.

Seis voces infantiles dan cuenta de su entorno en un jardín junto al mar. El día transcurre mientras ellos juegan, descubren y esbozan los primeros rasgos de sus incipientes identidades. Invitamos al lector a escuchar sus voces a la luz de algunos escritos autobiográficos de la autora.

“Los ojos de los pájaros brillan en los claros del follaje” (457), dice Neville. “Las ramas están cubiertas de un vello áspero y corto” (457), agrega Jinny. “La oruga se enrosca en un anillo verde” (457), acota Susan. Louis, rezagado, busca protección en las ramas: “Sostengo una rama en mi mano. Yo soy la rama. Mis raíces descienden a las profundidades del mundo…” (459). “Pensé: ‘es un pájaro en su nido’, miro apartando las hojas, sin encontrar al ave en su nido. Las hojas seguían moviéndose. Tuve miedo […] ¿Qué movió las hojas? ¿Qué mueve mi corazón, mis piernas? Y allí me introduje, viéndote verde como un arbusto, como una rama, muy quieto…” (460), dice Jinny al ver algo debajo de las hojas. La protección y aislamiento que Louis sentía se rompen abruptamente cuando se sabe descubierto. “Está muerto, he pensado, y te he besado, saltándome el corazón, bajo el vestido de color rosa…” (460), agrega Jinny y por un breve lapsus –sin saber lo que su beso genera– retoza complacida, sintiendo sólo las vibraciones que se producen en su cuerpo: “Ahora huelo geranios, huelo tierra

mojada. Bailo. Germino. Me arrojo sobre ti como un manto de luz, y así permanezco estremecida a tu alrededor" (460).

"Ahora envolveré mi agonía en mi pañuelo. Lo apretujaré firme en mi puño. Iré al bosque de hayas sola, antes de la lección. No me sentaré a hacer sumas" (461), acota Susan, quien se ha asomado y los ha visto besarse. Susan corre hacia el bosque sollozando y Bernard va tras ella para consolarla. Susan dice que ama y odia, se lamenta de ser de poca estatura e incapaz de comprender las frases que Bernard acostumbra decir. "Ahora te rezagas y tiras de mis faldas, mirando hacia atrás, haciendo frases. Te has escapado de mí" (464), señala Susan, mientras Rhoda juega con un cuenco en donde pone a flotar pétalos de distintos colores. Susan percibe –ya persuadida por Bernard– que el mundo en el cual se desplazan, aparece limitado por un muro circular que no pueden traspasar: "Aquí está el jardín. Aquí está el seto" (464), agrega Susan.

"Me gustaría llevar un vestido fiero, un vestido amarillo, un vestido animal para el anochecer" (467), dice Jinny durante la clase de la señorita Hudson. Terminada la lección, Susan, Bernard y Jinny se internan bajo los groselleros. "Los niños que jugamos en Elvedon, dejaremos de serlo e iremos a la escuela" (469) señala, Jinny observando que su mano es como una piel de serpiente y sus rodillas, dos islas rosadas.

Alejado de ellos, Neville evoca la sensación de estancamiento que había sentido la noche anterior, al oír a las criadas hablar de un hombre que encontraron degollado. Neville miraba las hojas de un manzano a través de la ventana y escuchaba hablar a las criadas: desde ese momento, nos cuenta, la imagen del manzano le hablará de muerte, de un obstáculo, de una condena.

De regreso del paseo de la tarde, Susan ve a uno de los criados besando a la criada. Esta visión la hace sentir que hay un orificio en la tierra desde donde brota vapor caliente. Al acostarse, Rhoda quiere alargar sus dedos bajo las sábanas para tocar el límite de la cama y sentir que no se hunde. Deja flotar su cuerpo y divagar su mente, pero la sensación de hundimiento igual llega y con ella, sueños perturbadores, acota.

El lector atraviesa esta primera escena incursionando en los vocablos aislados y aparentemente inconexos[1] que los personajes van urdiendo en el plano del discurso[2]. Luego, se encuentra con parlamentos que tanto se sumergen en lo concreto y racional como se desprenden de ello. Al quedarse Louis solo, se

modifican las oraciones. Entre ellas se cuela un atisbo de historia, de concretud, que no deja de ser eso, sólo una pista, un breve asomarse al fragmento de un acontecer menos difuso, que perdura en la mayor longitud de las frases. Sin embargo, se mantiene un discurso escindido, indirecto, tangencial. Tal vez, esta sea la única forma plausible para un texto que, como se aprecia hasta este momento, representa la realidad desde la percepción subjetiva de seis hablantes.

Los familiares de Virginia Woolf le pedían constantemente que escribiera sus memorias. Hacia el final de su vida empezó unos apuntes que quedaron sin revisar. En esos escritos encontramos algunas pistas autobiográficas y también esbozos de las razones que tuvo para elegir esta forma particular de escritura. En relación a su infancia, nos dice que si fuera pintora, pintaría los primeros recuerdos que guarda de ella con colores pálidos, formas globulares y semitransparentes. Pétalos, conchas atravesadas por la luz, aunque de contornos difusos. Que acompañaría este cuadro con el sonido del pétalo o la hoja al caer, de manera que sonido e imagen se confundieran. Que intentaría también mezclar los sonidos. El canto de los pájaros con el romper de las olas y con el retirarse de las mareas. Ello, porque los recuerdos del período pasado con su familia en St. Ives constituyen una amalgama de sonidos, imágenes y olores en su memoria (Momentos de mi vida, 96-97).

Otro ejemplo del uso de este recurso lo encontramos en Orlando cuando el narrador introduce a Marmaduque –futuro esposo de la protagonista. En ese episodio, Woolf utiliza una progresión de sonidos y colores (como los enunciados en Las olas) que se van traslapando y transformando hasta que se produce el encuentro entre los personajes. Orlando, recostada sobre la tierra del bosque, escucha los latidos de su corazón como el golpe de un martillo sobre un yunque, el que llega a ser el trote de un caballo, el corte de una rama y por último una sucesión de cascos sobre un pantano blanco. Ese blanco aparece contrastado con la figura oscura de Orlando que se incorpora desde la tierra, contra un cielo amarillo, con faisanes cayéndose y levantándose (Orlando, 216).

La primera lectura de las frases emitidas por las voces infantiles en Las olas, conduce a reproducir un conjunto de sonidos y colores que remiten a un mismo escenario. A medida que volvemos a sus páginas, determinados gestos resuenan entre las imágenes que ahora recrean un espacio de cierta precisión: el primer sitio donde los niños permanecen separados de sus familias, un jardín que protege y dentro del cual hay lugares por explorar, y recovecos desconocidos que incitan a la aventura.

Conjuntamente observamos ciertos conceptos que se reiteran, como por ejemplo, la idea de obstáculo estampada por Neville, la de límite percibida por Bernard y Susan, de hundimiento irrevocable por Rhoda, de futuro distanciamiento de los amigos por Jinny. Estas nociones parecen indicar un devenir de la historia marcado por la fatalidad. No obstante, el interés del lector por conocer ese desarrollo se despierta, como si la fragmentación del discurso provocara la necesidad de completar aquello que se le entrega fraccionado[3].

A la vez, nos sentimos intrigados por averiguar el matiz diferenciador con que cada personaje se inscribirá en el plano de la historia[4]. Sus gestos ya dejan ver los primeros rasgos de constitución de sus identidades. Al decir de Ferrada, ya en el inicio cada personaje ilumina los recursos literarios que hacen posible su enunciación. Nos preguntamos si Jinny buscará a través del universo de la ficción el placer del cuerpo, dejándose guiar por sus instintos como lo hizo al besar a Louis. Si Susan aspira a la materialización del amor, siguiendo los fuertes sentimientos que se despiertan en ella al presenciar ese beso y que la llevan a enterrar su tristeza, ¿qué curso dará Rhoda a la imaginación de su mente, la que deja flotar como los pétalos que arroja al cuenco?[5]

En Momentos de vida, Woolf nos señala que “una revelación de cierta clase, es la demostración de la existencia de algo real que se encuentra detrás de las apariencias” (105). Siguiendo esta idea, las consecuencias que los distintos gestos desatan permiten trazar una lectura paralela que va más allá de lo literal. La visión fantasmagórica que tiene Neville del árbol del manzano[6], que desde esa noche le recordará la muerte; la percepción de Bernard y de Susan escondidos bajo las hojas, que hay un muro circular que los rodea; la imaginación de Jinny durante la clase, proyectándose en una futura dispersión del grupo que le parece inevitable; el hecho que inmediatamente ella mire sus manos y las compare con una serpiente, y su rostro –o alguno que ve, porque no se especifica bien– con una manzana, nos conducen a la representación del jardín del edén. Esta interpretación lleva a preguntarse por qué la autora crea ese espacio edénico, donde se reconocen claramente alusiones propias a la tradición judeo-cristiana. Nos inclinamos a pensar que, como dice Bachelard en La poética del espacio, al remitir a un espacio poético ya expresado, el relato adquiere valores de expansión, de trascendencia. En ese intercambio entre mito y realidad la autora conduce a sus personajes y con ellos al lector a una instancia en donde “bulle cierta grandeza” (177).

Así entramos al plano del significado[7]. A pesar de que la autora declara haber

heredado una raíz de puritanismo –su padre era espartano y ascético (Diario de una escritora, 99)– su posición crítica, sumada a la forma indirecta con que suele reírse del comportamiento humano en general (y de las convenciones sociales en particular) nos hacen suponer una ironía deliberada de parte suya[8], la que lograría gracias a sus estrategias simbólicas. Una de ellas consiste en insertar en el discurso de sus personajes algunos elementos sacros, ya sea directamente o bien de manera velada –como es el caso, revistiéndolos de una nueva perspectiva. En I –por ejemplo– nos permite conjeturar que la historia de Adán y Eva (como la de los personajes en Elvedon) puede entenderse como una ficción, la que representaría el espacio de la infancia y todo lo que ello supone: el descubrimiento del erotismo, las prohibiciones, las posibilidades de sobrepasar los límites impuestos por los adultos, etc.

A modo ejemplar, encontramos la reacción placentera de Jinny luego de besar a Louis –oliendo flores y tierra, sintiendo que su cuerpo baila y ondula, estremecida–. Esta escena hace eco de la sensualidad del Paraíso perdido de Milton, particularmente el pasaje donde se describen las sensaciones de Eva habiendo pecado por primera vez.

Esto diciendo, la atrevida mano/ tiende hacia el fruto, en hora aciaga, y tira/ Y come. La tierra sintió la herida,/ Y la Naturaleza de su trono,/ suspirando dio muestras de dolor/ por medio de sus obras, anunciando/ que todo estaba perdido. De nuevo/ la culpable serpiente deslizóse/ en la maleza sin que se notara,/ Ya que Eva, completamente absorta/ En el sabor, en nada reparaba;/ Le parecía que tanto deleite/ en fruto alguno nunca había gustado[9].

Sin embargo, como ya se dijo, la remisión al lugar edénico supondría otra estrategia retórica de la autora, a saber, llevar al lector a una instancia poética propia del mito, con lo cual la historia ocurrida allí no sólo se haría trascendente sino también –pensamos– más verosímil. Lo mismo ocurriría en relación a la nacionalidad australiana de Louis, al decir de Ferrada. Ambos espacios, el edénico y el país de origen de Louis, mostrarían en la conformación de la artesanía de los personajes una consonancia mítica que conferiría relevancia y credibilidad al relato.

Finalmente, en este ir más allá de lo literal –y sobre la base de Elvedon como representación del Edén– ¿no es dable intuir la presencia de tres creadores: Dios, el autor, el lector. Tres universos que están siendo recreados con determinadas características: el Edén, el texto escrito por el autor y el reconstruido por el lector. Tres grupos de personajes actuando en esos universos, guiados por la intención de sus creadores: Dios, Adán y Eva, estos últimos futuros pobladores de la tierra; los seis niños de Elvedon, futuros actores de la novela; el movimiento de todos ellos en la sensibilidad y el imaginario del lector. Creador, autor y lector limitados: Dios obligado a expulsar a Adán y Eva del Edén; el autor, a dar la forma que sus personajes necesitan para representar lo que se persigue y no otra cosa; el lector enfrentado a la información sesgada y fragmentaria que se le entrega para reconstruir la historia. Y, por último, los tres, arrojados a esa existencia supeditada e incompleta, mostrando el desconcierto, la ignorancia, la inocencia propias de todo inicio (incluyendo los de la lectura) y luego, el anhelo del paraíso abandonado: el Edén, Elvedon, Las olas?

[1] Aparentemente inconexos, porque nos parece que tras ellos es posible reconocer un despliegue de imágenes visuales y sonoras que apuntan a un espacio común, lo que permite de algún modo intuir estos fragmentos como unidades. En esta línea, dice el narrador de Orlando de Woolf, publicada en 1928: “los lectores capaces de construir con una pocas indicaciones dispersas la entera circunferencia y el ámbito de una persona viva; los lectores capaces de transmutar nuestro susurro en una inconfundible voz, de percibir, aunque describamos o no, una cara precisa, de intuir una palabra que los ayude, un pensamiento exacto –y no escribimos sino para lectores así” (64).

[2] Plano del discurso

El plano del discurso es aquel que remite al modo cómo se estructura un texto narrativo, a la forma en que está organizado. Se compone de un conjunto de elementos, tales como composición, descripciones, tiempo, ritmo, punto de vista o voz, estilo, tono o temple, etc., los cuales responden a la pregunta “cómo se dice lo que está dicho”. Dentro de este plano también se estudia la caracterización, que es, en literatura, el proceso mediante el cual un autor crea e introduce un personaje en el curso de un relato. Este proceso supone la inclusión de escenas en las cuales el personaje realiza los gestos que le son propios. Las

escenas pueden ser presentadas directamente o mediadas por la voz del narrador, quien las describe como si las estuviese observando. A partir de lo anterior, cada personaje se perfila como un ente de ficción único: por ejemplo, Susan aparece enterrando su angustia, acunando a su hijo, Jinny, pintando sus labios, observándose en los vidrios de las vitrinas, Rhoda, escondiéndose detrás de los pilares, arrojando flores al Támesis.

3 Henry James (1843-1916), prolífico escritor norteamericano, acostumbraba dotar a sus obras de extensos prólogos donde explicaba su forma de escribir. En el que precede a su novela Las alas de la paloma, James establece que la "situación dramática" en la que se encuentra su heroína Milly Theale, exigía su hundimiento, pero que el interés de la historia se despertaría gracias a la naturalidad con que ese hundimiento se llevaría a cabo. Esa naturalidad consistiría en la creación de un torbellino trágico-patético-irónico del cual el lector no podría desprenderse hasta terminar la lectura. En el caso de Las olas, en el primer momento la situación dramática está dada por el beso de Jinny, que rompe la armonía original del grupo, marcando un primer conflicto. Virginia Woolf comenta: "He terminado Las alas de la paloma, y escribo este comentario. Hacia el final el tratamiento llega a ser tan complejo que en vez de tener consciencia del artista sólo se tiene consciencia del hombre que expone el tema. Y además creo que pierde la capacidad de sentir la crisis. Sencillamente, llega a ser excesivamente ingenioso. Una tiene la impresión de oírle decir, así se debe hacer. Precisamente cuando una espera la crisis, el verdadero artista la soslaya. No la relates jamás, y así impresionará más." (Diario de una escritora, 64-65).

4 Plano de la historia

Aquel que remite a la acción que se encuentra en el texto. Está compuesto por un conjunto de elementos propios de la narración, tales como argumento, personajes, espacios y motivos.

5 Eneagrama

El Eneagrama -antiguo símbolo de la cultura Sufi de Afganistán, que corresponde a una figura geométrica, la cual contiene un círculo en el que se marcan nueve puntos, por medio del entrecruzamiento de un triángulo y un hexágono- fue introducido en Occidente por Iván Gurdieff a mediados del siglo pasado. Oscar Ichazo y Claudio Naranjo lo utilizaron como herramienta de auto conocimiento, al localizar uno de los nueve tipos tradicionales de personalidad

en cada uno de sus nueve puntos. Aquí he intentado remitir cada personaje femenino de Las olas a uno de estos puntos, siguiendo el desarrollo de sus comportamientos en la narración. Jinny se inscribiría en una tendencia instintiva, Rhoda en una tendencia reflexiva y Susan en una tendencia sentimental. Un modelo de análisis basado en el Eneagrama y aplicado a otro personaje de Woolf, la Sra. Dalloway, puede encontrarse en la tesis de Licenciatura en Lengua y Literatura Inglesas "Eneagram Analysis of Virginia Woolf's Characters" (Soledad Gasman y María Victoria Ottonel, Universidad Católica de Valparaíso, 2003).

6 En "Apuntes del pasado" (1974) Woolf relata una experiencia muy similar a la de Neville: "Habíamos tenido invitados a vivir en casa a unos tal Valpy, que ya se habían ido. Una noche estábamos sirviendo la cena cuando oímos que mi padre o mi madre decía que el señor Valpy se había matado. Lo siguiente que recuerdo es estar de noche en el jardín, caminando por el sendero que pasaba junto al manzano. Tuve la impresión de que el manzano estuviera relacionado con el horror del suicidio del señor Valpy. No pude pasar junto al manzano. Me quedé allí, con la vista fija en la gris verdosas arrugas de la corteza –era noche de luna–, en un trance de horror" (103).

7 Plano del significado

Esta instancia alude a la forma en que los elementos de la ficción, esto es, las apreciaciones discursivas y narrativas, permiten desarrollar una lectura interpretativa del texto en cuestión. En este caso, se ha privilegiado el análisis intertextual, propio de la Literatura Comparada, que estudia un texto a partir de las huellas de otros textos y autores que puedan rastrearse en él.

8 Esta misma forma de ironía la encontramos en el cuento "Bajo el manzano". Este relato narra las divagaciones de una mujer, recostada en una tumbona, bajo un manzano. El argumento da cuenta de una breve siesta de la mujer, durante la cual entre sueño y sueño escucha ciertos sonidos propios del lugar, mientras su mente divaga perdida. Al igual que el primer momento de Las olas, el cuento puede leerse – relegando lo literal en busca de una idea o filosofía de vida de la autora que sus palabras nos permiten conjeturar– como la identificación no cuestionada de la mujer con los cánones preestablecidos, representados en el sonido del órgano que "naturalmente" –nos precisa el narrador– la lleva a imaginar su casorio, y en las campanadas que escucha como los cascos del caballo del novio que viene por ella, y cuyo reiterado golpe le dice: "espera,

espera”. Esta interpretación, ¿no pone en tela de juicio a quienes, ciegamente, hacen suyos los mandatos de la sociedad; a las instituciones como la iglesia, que se encargan de perpetuarlos, y a las mujeres que se identifican como seres cuya felicidad depende en primer lugar de encontrar un marido y de ser pacientes?

9 John Milton, El paraíso perdido, Libro IX, en Diario de una escritora. Woolf apunta que “La sustancia de Milton está íntegramente compuesta de maravillosas, bellas y magistrales descripciones de cuerpos de ángeles, batallas, vuelos, mansiones”, 21.

Momento II

Los seis niños de Elvedon, ya adolescentes, son enviados a la escuela superior. Los varones se despiden de sus familias, toman el tren y son recibidos por el rector del establecimiento. Las niñas están en los dormitorios del colegio con sus maletas. Luego, todos pasean en el campo de juegos, donde Percival es el líder. Ellos juegan críquet y las niñas tenis. Ellos se inician en la amistad y el trabajo intelectual; las niñas son informadas de las misiones, asisten a museos y exposiciones. Llega la ceremonia final en la escuela y el primer día de vacaciones de vuelta en tren a sus hogares.

Subjetivación: un espacio entre

la naturaleza y la cultura

Mientras tanto, la fuerza de las olas

se desvanecía en golpes apaciguados,

como troncos que caen en la orilla.

En el capítulo anterior propuse que parte del conflicto de Louis se produce a partir de un desencuentro entre Naturaleza y cultura. De modo más específico, no obstante, podríamos acotar la participación del eje cultural a una dialéctica en la que participan dos fuerzas, una artística y otra histórica, y que se expresaría en el personaje de Louis en una oscilación constante entre una marcada tendencia a constituir su propia subjetividad y las instituciones y discursos que lo modelan cultural e históricamente. En este sentido las acotaciones de Matei Calinescu son particularmente relevantes cuando señala que

en algún momento de la primera mitad del siglo XIX se produce una irreversible separación entre la modernidad como un momento de la historia de la civilización occidental […] y la modernidad como concepto estético. Desde entonces la relación entre las dos modernidades ha sido irreductiblemente hostil (50).

El personaje nace en el entrecruce de dos trayectorias que lo signan como sujeto moderno y, al mismo tiempo, como una subjetividad que busca emanciparse de esas signaturas que se reconocen tradicionalmente en la

doctrina del progreso, la confianza en las posibilidades benefactoras de la ciencia y la tecnología, el interés por el tiempo medible […], el culto a la razón, y el ideal de libertad definido dentro del entramado de un humanismo abstracto (50).

En el primer momento de la novela, la caracterización de Louis cuando niño enfatiza su reclusión en un escondite vegetal que adquiere relevancia no sólo en el jardín de Elvedon, sino también en varios episodios a lo largo de la narración, ya sea como el espacio de ensimismamiento resguardado o como el lugar sensible que gesta una subjetivación reclamada por asedios externos. En este escondite el cuerpo de Louis alcanza cualidades translúcidas, absorbiendo y refractando luz a través de los pequeños claros que delatan su presencia al interior de este refugio vegetal: “Las ramas aparecen desde negras profundidades. Las flores nadan como peces de luz sobre aguas oscuras y verdes. Sostengo una rama en mi mano. Yo soy esa rama” (11-12). Como observamos en la discusión del primer momento, la dispersión del personaje adquiere la forma de una regresión al mutismo de la tierra, afín con la representación orgánica de su cuerpo.

Advertimos también que la experiencia del viaje se usa en sentido amplio para indicar, por un lado, la migración de Louis en su niñez desde Australia a la metrópolis londinense, pero también el recorrido de su propia subjetividad en la trayectoria narrativa de Las olas. En este contexto, la categoría del sujeto considera, en efecto, la fluidez de su emergencia al interior de la obra narrativa, pero a la luz de un espacio crítico que enfatiza su contingencia y enmascaramiento: “Así como el mundo está compuesto por un número indefinido de significaciones […], el sujeto sufre el juego de las perspectivas” (Krysinski 283). Lo múltiple y fragmentado, siguiendo esta constatación medular en la filosofía de Nietzsche, no constituyen faltas del ser, se instalan más bien como los signos constitutivos de una experiencia mutable. “Nietzsche”, de acuerdo a Krysinski, “subvirtió de este modo la idea de un origen que aseguraría al sujeto una permanencia de las representaciones de sí” (283).

Considerando estos puntos, la novela de Woolf puede leerse como un mapa que traza el itinerario de los personajes llevándolos, mediante las posibilidades estéticas y expresivas del monólogo interior, al ámbito de una intersubjetividad en la que sus identidades surgen provisionalmente al amparo de las percepciones que cada personaje va construyendo de los otros. Pero no solamente desde una

perspectiva de comunicación entre personajes. Como señala Gasman en su lectura, otra forma disponible para la expresión de la identidad es el reflejo, una imagen desde la cual los personajes femeninos crean sus respectivas subjetividades a través del juego de sus cuerpos y gestos. En este ámbito, y apreciando también las múltiples alusiones a la gesticulación en los personajes masculinos, es posible especular hasta qué punto el sujeto instalando en Las olas se convierte en un mediador sensible y bajo qué perspectiva. Krysinski señala en su ensayo que el sujeto adopta la figura de "un creador del sentido ya en el primer nivel de su situación en el mundo como estructura-receptáculo de las sensaciones y como su traductor" (274), acotando que "como actividad cultural, la literatura tiene su origen en el cuerpo del sujeto. La reflexión y la sublimación se engendran en y por la relación dinámica entre el sujeto y el mundo" (274). El dinamismo de estas relaciones entre el sujeto y su medio sensible se enuncia ya en un ensayo de 1919, "La narrativa moderna" ["Modern Fiction"], en el que Woolf señala:

la vida no es una serie de lámparas de calesa dispuestas simétricamente; la vida es un halo luminoso, una envoltura semitransparente que nos recubre desde el principio de la consciencia hasta el final. ¿No es el cometido del novelista transmitir este espíritu cambiante, desconocido e ilimitado, cualquiera que sea la aberración o la complejidad que pueda mostrar, con tan poca mezcla de lo ajeno y lo externo como sea posible? (El lector común, 64)[1].

Las palabras de la autora nos remiten a una escritura que pone en juego la novelación de la subjetividad, y que en Las olas se traduciría en seis voces/cuerpos monologantes. La presencia de estas voces que se entrelazan a través del monólogo interior puede considerarse punto de partida para establecer el modo en que Virginia Woolf narra la subjetividad en sus trabajos, forma que nos introduce a su visión idiosincrásica sobre el problema del lenguaje en tanto material expresivo y experimental.

Es evidente que la inscripción de la subjetividad o su emergencia en el contexto narrativo de la novela no es un procedimiento que podamos atribuir exclusivamente al modernismo inglés o a la escritura de Woolf, sin embargo en Las olas la autora confecciona para esta subjetividad una textura o un soporte

expresivo que, a diferencia de lo que se observa en La señora Dalloway o El faro, constituye una digresión significativa: si bien la subjetividad se introduce a partir de voces que se enuncian por medio de un monólogo interior, éste rebasa los límites de cada personaje y se funde en una corriente de la consciencia cuya trayectoria difícilmente puede atribuirse a una voz única. En otras palabras, la convergencia de estas voces constituye una inflexión escritural que las hace audibles. En Mímesis: la representación de la realidad en la literatura occidental, de 1946, Erich Auerbach examina el modo en que Woolf expresa la interioridad de sus personajes, específicamente en La señora Dalloway, señalando que "no aparece el autor en tanto que narrador de estados subjetivos de hecho: casi todo lo que se dice figura como reflejo en la consciencia de los personajes de la novela" (503). A partir de esta constatación el autor distingue la "representación multipersonal de la consciencia" de un "subjetivismo unipersonal"[2]. En Las olas, en cambio, Woolf tensiona esta particularidad, la somete a una crisis en la que advertimos no sólo la presencia de varias subjetividades que interactúan en la caracterización de un personaje, sino su confluencia, y de momentos su disolución en un flujo de consciencias[3]. Como diría Henry James, Woolf nos sorprende con "otra vuelta de tuerca" al reformular su donneé, es decir al extralimitar uno de los supuestos estilísticos sobre los que descansa su obra.

Esta suerte de fuga es una preocupación con la que Woolf va instalando una poética cuyas ideas, esparcidas en sus trabajos críticos, enfatizan la imposibilidad de contener la realidad bajo deslindes nítidos, dibujados con exactitud objetivista o acopio de detalles externos. La escritura de uno de sus contemporáneos, el novelista Arnold Bennett, se caracteriza por esta descripción pormenorizada de hechos sensibles, y su muerte en 1931, el mismo año en que se publica Las olas, representa el repliegue de la novela materialista y la emergencia de una nueva narrativa, ocupada de aquello que escapa a la aprehensión tradicional de la experiencia: "ya lo llamemos vida o espíritu, verdad o realidad, esto, lo esencial, se ha puesto en marcha, o ha avanzado, y se niega a continuar dentro de unas vestiduras de tan mala hechura […]" ("La narrativa moderna" 2009, 63). En "La narrativa moderna", Woolf aclara el significado de este elemento esencial al vincularlo con, pero sin reducirlo absolutamente, a "las oscuras regiones de la psicología. Y entonces, de inmediato el acento recae de un modo ligeramente distinto; se pone énfasis en algo hasta la fecha ignorado" (67), es decir, los recintos no explorados de la subjetividad de los personajes[4]. Mientras que en "El señor Bennett y la señora Brown" ["Mr Bennett and Mrs Brown"], ensayo publicado en 1924, la autora establece que

la convención literaria actual es tan artificial que, evidentemente, los más débiles tienden a enfurecerse, y los más fuertes se inclinan a destruir las bases que sostienen la sociedad literaria. Por todos lados vemos signos de esto. Se viola la gramática; la sintaxis se desintegra (Cit. en Childs 82).

En este sentido, no sólo se desdibujan los aspectos formales del lenguaje, también los ejes individuales de enunciación de los personajes, técnica que de modo similar al ademán en los retratos impresionistas, realza otro tipo de profundidad.

Mientras sus amigos recitan la lección en latín, lengua culta asociada al imperio de la razón, la mente de Louis y su cuerpo ocupan otro espacio, en el que sus "raíces descienden a las profundidades del mundo, a través de la tierra húmeda, traspasando capas de carbón y plata. Soy una fibra. Cualquier movimiento me estremece, y el peso de la tierra entera aprisiona mis costillas" (12). Se produce en este momento –y más tarde, en los episodios de la capilla y la cena que reúne a los amigos ya maduros en los capítulos finales de la novela– un pliegue de subjetivación que, según Gilles Deleuze, deberíamos entender como la producción de un modo de existencia que no está necesariamente relacionada a un sujeto, y se encarna más bien en

una individuación, particular o colectiva, que caracteriza un acontecimiento (una hora del día, una corriente, una vida…). Se trata de un modo intensivo y no de un sujeto personal. Es una dimensión específica sin la cual no sería posible superar el saber ni resistir al poder (85).

Este pasaje anticipa el deseo de disolución que irá experimentando el personaje en sincronía con la problematización del vínculo entre cultura y naturaleza en una sociedad urbana masificada, posindustrial y desencantada[5]. A medida que el día avanza, acentuando el reflejo del sol en los objetos, convirtiendo sus formas en aristas conmensurables y visibles, la influencia del mundo exterior se superpone al sueño vegetal de Louis. El deseo no desaparece; sólo se aplaza y

distancia en medio de las exigencias coercitivas de las palabras. En este segundo momento del día, que no guarda sincronía con el tiempo ficticio en la narración, los personajes son ya adolescentes e intuyen el desgarro de una próxima separación. Las vacaciones se aproximan y, con ellas, los amigos se apartan: Louis ordena su equipaje, enmascarándose en una fortaleza que pronto se triza. Su mirada frustrada, conminada a fusionarse con la insidia de argumentos banales[6], se cruza con la frágil estabilidad de Bernard.

A pesar de la máscara rota, en la introducción a la segunda parte de la novela observamos que es posible recuperar el escondite de ramas y hojas. La atmósfera de protección en el jardín de Elvedon se recrea en la capilla que, como una mise en scène[7], proporciona los elementos para el pliegue autobiográfico en el que vuelven a irrumpir las subjetividades de los personajes. Louis reflexiona:

Me gusta la penumbra que cae a medida que atravesamos este edificio sagrado […]. Nos olvidamos de nuestras distinciones […]. Siento que el peso de la tierra se apodera de mí, mis raíces descienden más y más hasta aferrarse a la dureza de su centro (35).

Al desvincularse de las máscaras creadas por la cultura burguesa “producto del progreso científico y tecnológico, de la revolución industrial, de la economía arrolladora y los cambios sociales del capitalismo” (Calinescu 50), los personajes aprehenden la realidad con materiales subjetivos que Woolf introduce en la primera parte de la novela. La corriente de la consciencia y el monólogo interior que le sirve de soporte, como asimismo la plétora de impresiones y frases espontáneas con las que los personajes forjan una visión del mundo, son recursos que intervienen no sólo en la creación de una escritura modernista, sino además en la constitución de subjetividades excéntricas que progresivamente se desprenden de las máscaras modernas. Percival, por ejemplo y de acuerdo a lo que observa su amigo Neville, “no ve nada, no escucha nada. Está muy lejos de nosotros, en un universo pagano” (36), universo que será identificado con la poesía y los gestos idiosincrásicos que la configuran.

Los conflictos revelados en la integración del yo son parte de las ideas centrales que Woolf elabora en una colección de cinco ensayos autobiográficos publicados

en forma póstuma en 1975, titulados Momentos de vida [Moments of Being]. En uno de ellos, “Apuntes del pasado” [“Sketch of the Past”], de 1941, la autora afirma que a medida que nos desplazamos conscientemente por el cúmulo de experiencias de la vida, la distinción entre el ser y la realidad se acrecienta. Existen, sin embargo, los “momentos del ser”, instancias en las que nos comunicamos intuitiva e integralmente con la realidad[8]. O en palabras similares, una epifanía, concepto con el que James Joyce se refiere a la revelación repentina de una verdad que transforma al personaje. Si el ego se expresa en trascendentes y efímeros “momentos del ser”, entonces el episodio en la capilla ofrece los recursos para dicha actualización. Enmarcado por la proximidad silenciosa de los cuerpos y el claroscuro de la capilla –que coinciden simétricamente con la gruta vegetal en Elvedon– Louis reformula el escenario religioso a imagen de su propia subjetivación, enunciada a través del monólogo interior y expresada en la regresión del sujeto a la naturaleza.

Louis siente la necesidad de encontrar aquella comunión perdida en que experimentó la realización de un momento de su ser. La idea, la sensación, están aún con él. Y así como en la capilla, vuelve a reconocerla:

En medio de la discordia y el odio (desprecio a los poetas aficionados –el poder de Percival me molesta profundamente), las piezas fragmentadas de mi mente se integran en una repentina percepción. Los árboles y las nubes son testigos de esta integración absoluta (39).

Cada uno de los personajes se encuentra inmerso en su propia voz y sospecha el término prematuro de este sentido de comunión, haciendo que Louis exclame: “Nos hemos sentado todos juntos alrededor de la hierba, unidos por el inmenso poder de una compulsión interna. Los árboles se mecen, las nubes pasan. Pronto llegará el tiempo en que compartiremos estos soliloquios” (39). El animado círculo que los reúne en el césped es el punto que destruye las dolientes máscaras de la tragedia: la domesticidad de Susan, el erotismo de Jinny, las especulaciones de Rhoda, el deseo de Neville, la locuacidad de Bernard, la marginalidad de Louis y la poesía de Percival, introduciéndolos en un espacio trascendente:

Ahora el pasto y los árboles, el aire viajero que disipa espacios vacíos en el azul del cielo que pronto recuperan, que sacude hojas que se regeneran, y nuestro círculo, sentados aquí, con nuestros brazos entrecruzados en las rodillas, intuyendo un orden distinto, en el que un pensamiento vive para siempre (40).

Una tercera instancia asociada al deseo de conexión es el paisaje nocturno, que junto a los motivos de retraimiento, ocultamiento y huída, adquiere relevancia tanto para la tesitura poética de los monólogos como para la creación de una atmósfera que reivindica la subjetivación de los personajes. Las escenas crepusculares transforman la dimensión social de Louis –representada en su origen australiano y su educación en el seno de una familia burguesa– en una contingencia que desaparece en un silencio cósmico. No sorprende, entonces, que Neville descarte a Louis como confidente de su amor por Percival, considerándole "muy distante, muy universal" (51). Se percibe un horizonte nocturno que borra todo tipo de distinciones, un velo de tinta que Woolf distribuye con precisión artística, asegurándose que logremos discernir la figura del personaje en la página en blanco y negro: "Cuando anochece, dejo a un lado este cuerpo común –mi nariz grande, mis labios delgados, mi forma de hablar– para habitar el espacio. Y me convierto en el compañero de Virgilio y Platón" (52-53). Apenas la huída nocturna parece consolidarse, sobreviene el reconocimiento de habitar un orden logocéntrico hecho de artificios que tensionan la relación entre la subjetivación a través del pacto con la naturaleza y la cultura de un espacio-tiempo ineludible: "En mi vida –que ojala no sea tan larga– seré capaz de alcanzar una especie de gigante amalgama de estas dos fuerzas tan terriblemente aparentes para mí. A costa de mi sufrimiento" (53).

El conflicto entre integración y disolución se expresa con mecanismos que resaltan las voces discrepantes del logos occidental y la voz interna ágrafa. Durante la ceremonia de término de clases, por ejemplo, el rector conmemora hitos literarios, desde el lirismo romano clásico en tiempos de Augusto hasta los románticos y victorianos en las figuras de Horacio, Tennyson, Keats y Arnold. Y junto a ellos, los nombres de científicos, artistas, teólogos, historiadores, inscritos en placas recordatorias. Pese a todo, de acuerdo a Louis, el problema subsiste y las diferencias permanecen irreconciliables. Su mirada se desliza instintivamente hacia el paisaje fuera de la ventana: "Veo aves silvestres; y un

impulso más fuerte que el ave más silvestre palpita en mi corazón salvaje. Mis ojos son salvajes; mis labios están apretados. El ave emprende vuelo; la flor se mece" (58). Nuevamente, la amenaza de ser uno en relación a otros hace que el adolescente escuche "el seco romper de las olas; y la bestia encadenada en la playa que pisotea incesante" (58).

Ese es el sufrimiento de Louis; observar lúcido la disputa entre las palabras y la naturaleza, convirtiéndose así en una versión moderna de Odiseo seducido por el canto de las sirenas. Al respecto es posible observar, además, una lucha constante entre los elementos de la naturaleza, representados al interior de la narración por la enigmática presencia del mar, inalcanzable e inescrutable, y los paisajes bucólicos y campestres que rodean la costa. El mar y las colinas circundantes parecieran ofrecer una inagotable sensación de complicidad, pero también de antagonismo reflejado en las constantes referencias a las olas que, al adentrarse en la tierra, la consumen y disuelven progresivamente. La noche misma, por citar otro ejemplo, se apodera de las imágenes diurnas, creando una atmósfera pertinente a la incertidumbre en que se sumergen los personajes a medida que envejecen.

La regresión es inevitable y, de vuelta a casa, la mirada de Ulises/Louis se fija en los agrestes paisajes campestres:

Ahora, incorpóreo, atravieso campos desnudos; todo es como en un sueño; difuso. Los pensamientos duros, la envidia, el rencor no encuentran lugar en mí. Soy el fantasma de Louis, un transeúnte efímero en cuya mente los sueños son poderosos, y el jardín murmura cuando por la mañana los pétalos flotan en densidades inconmensurables, y las aves cantan (67).

La naturaleza es el espacio que permite a Louis el paso regresivo desde el logocentrismo al ámbito de una matriz prehistórica: "Me sumerjo y refresco en las aguas luminosas de la infancia. Su fino velo tiembla. Pero la bestia indómita pisotea y pisotea en la costa" (67). Constatamos que este viaje, además de asimilar características sensuales, se convierte también en un gesto ético, ya que, como señala Abbagnano, "el sujeto retorna a la naturaleza porque él es originariamente naturaleza. A través del retorno a la naturaleza, retorna en

realidad a su propio origen, que es naturaleza. Por ello es el retorno a la naturaleza para él un purificarse, un reducirse al principio, un reconocer y poner en sí lo esencial" (156). Louis percibe el peso de una modernidad sustentada en valores burgueses que contradicen el despliegue fluido de la subjetividad, principios que desde el pensamiento iluminista del siglo XVIII y hasta su consolidación en el XIX imponen sobre el sujeto una rúbrica de esencias ontológicas[9].

A modo de corolario de estas ideas que abren la posibilidad de una elaboración más detallada del problema de la subjetivación en Las olas, se puede establecer que la tensión entre el ethos moderno y la estética modernista no se resuelve en una síntesis de asimilación o influencias mutuas. Bajo esta lectura constatamos que tanto la visión histórica como la artística, entendidas ambas como expresiones de la modernidad, convergen en el personaje de Louis efectuando una problematización de su subjetividad. Dicho conflicto se hace visible cuando los intentos por comunicarse con la Naturaleza se debilitan con el canto de las sirenas, imagen asociada a fuerzas que impiden la subjetivación bajo espacios distintos a los impuestos por una versión burguesa, secularizada de la modernidad. La lectura del segundo momento de la novela y los posteriores también sugieren que Louis renuncia a las signaturas de la cultura y a la disolución que ofrece la naturaleza y entra, por el contrario, en una zona de indecidibilidad. Esto permite comprender un aspecto que se acentúa a medida que avanza la narración y que hemos introducido en el contexto de la subjetivación a la luz de las ideas de Deleuze: nos referimos a una instancia de subjetivación que Louis construye para y desde sí mismo, es decir la instalación de un espacio-tiempo idiosincrásico que se distancia de los principios racionalizantes que definen al sujeto moderno y se acerca, más bien, a lo que Virginia Woolf establece como el momento en que las certezas desaparecen y emerge aquella dimensión semitransparente que nos rodea desde el inicio de la consciencia hasta el final. Es el sujeto enfrentado a su propia contingencia en el movimiento del devenir, duplicado en clave modernista en la imagen líquida y constantemente renovada de las olas.

■

1 El ensayo se publicó originalmente en el Times Literary Supplement el 10 de abril de 1919 bajo el título "Modern Novels". Un poco antes de esta reflexión la autora se refiere a la tiranía impuesta por la mimesis realista de sus predecesores,

en particular por los “materialistas” Wells y Glasworthy, indicando que si se “obedece al tirano; la novela se hace a la perfección. Pero a veces, cada vez con mayor frecuencia a medida que pasa el tiempo, sospechamos que hay una duda momentánea, un arrebato de rebeldía mientras las páginas se llenan como de costumbre. ¿Es así la vida? ¿Deben ser así las novelas?”.

2 “La intención de aproximarse a la realidad objetiva mediante muchas impresiones subjetivas de diversas personas (y en tiempos diferentes)”, continúa Auerbach, “es esencial para este procedimiento [la representación pluripersonal de la consciencia], el cual se diferencia por eso, fundamentalmente, del subjetivismo unipersonal, que sólo permite el uso de la palabra a un solo individuo, casi siempre singular, dando valor exclusivo a su visión de la realidad” (505).

3 Tres episodios reflejan la confluencia de las subjetividades en el espacio de una corriente de la consciencia que las integra y vuelve inseparables: la ronda en el jardín de Elvedon, la cena de despedida a Percival y el reencuentro final del grupo de amigos. Estas convergencias suceden en la infancia, juventud y vejez de los personajes.

4 La desconfianza de Woolf por las teorías psicológicas que empobrecen la realidad es un hecho que no debemos pasar por alto. Descrita como un “halo luminoso” en “La narrativa moderna”, esta realidad convierte lo singular de una experiencia en una dimensión compleja y plural. En la reseña de una novela que emplea análisis freudianos, la autora escribe: “no quisiéramos desalentar al Sr. Beresford del uso de una llave que le permita indagar la mente. Nuestra objeción es que utiliza una llave maestra que abre cualquier puerta: simplifica” (Woolf citada por Marsh 188).

5 Esta pérdida de identidad pública es un fenómeno que ya ha sido propuesto en otras obras y ensayos de la autora, prefigurando así una forma de individuación del personaje. En La señora Dalloway, por ejemplo, a medida que recorre las calles de Londres la protagonista siente que “su cuerpo, con todas sus funciones, se asemejaba a la nada, a la nada absoluta. De pronto la arrestaba la extrañísima sensación de ser invisible; inadvertida; irreconocible” (Mrs. Dalloway, 13).

6 Para la comprensión de este pasaje en particular, sigo los versos de T. S. Eliot en “The Love Song of J. Alfred Prufrock”, de 1917. Si bien en los momentos

iniciales de la novela Louis es un adolescente, enfrenta al igual que el hablante maduro del poema modernista la incertidumbre de un espacio culturizado: “Calles que se diseminan como un argumento tedioso/ De insidiosa intención” [“Streets that follow like a tedious argument/ Of insidious intent”] y la coerción sobre el cuerpo: “Preparar la cara para el encuentro con otros rostros” [“To prepare a face to meet the faces that you meet”]. En The Waste Land and Other Poems, 5-6.

7 Mise en scéne

“Puesta en escena”. En lenguaje teatral, el término corresponde al diseño y organización de los elementos escenográficos (iluminación, decorado, utilería, etc.). En el episodio de la capilla, por ejemplo, la distribución de los diálogos interiores, el paso de un pensamiento a otro y el aspecto visual de la descripción nos recuerdan que Woolf crea deliberadamente un montaje con palabras cuyo objetivo es, bajo este signo, dramático; es decir, escenificar la corriente de la consciencia. De modo similar Entre actos [Between the Acts], novela publicada póstumamente en 1941, crea una puesta en escena que dramatiza, a través de una representación teatral, la historia de Inglaterra en vísperas de la Segunda Guerra Mundial.

8 Woolf describe estos momentos del siguiente modo: “Siento que he recibido un golpe; pero no se trata, lo cual ocurría siendo niña, simplemente de un golpe propinado por un enemigo oculto tras el algodón en rama de la vida cotidiana, sino que es, o llegará a ser, una revelación de cierta clase, es la demostración de algo real que se encuentra detrás de las apariencias; y yo le doy realidad al expresarlo en palabras. Sólo expresándolo en palabras le doy el carácter de algo íntegro, y esta integridad significa que ha perdido el poder de causarme daño; me produce un gran placer juntar las partes separadas, lo cual quizá se debe a que, al hacerlo, elimino el dolor. Quizá sea el placer más fuerte de que tengo conocimiento. Es el entusiasmo que siento cuando, mientras escribo, tengo la sensación de descubrir qué pertenece a qué, conseguir que una escena salga bien, hacer que un personaje quede entero. De ahí llego a lo que podría llamarse una filosofía, de todas maneras se trata de una idea constante en mí, la idea de que detrás del algodón se oculta una forma, de que nosotros –y quiero decir todos los seres humanos– estamos relacionados con ello, de que el mundo entero es una obra de arte”. (Momentos de vida, 1980, 105). Me parece que las palabras claves para comprender el alcance de esta reflexión son revelación, realidad, integridad, conocimiento y obra de arte, cargadas de una complejidad –tanto conceptual

como vivencial– que la autora domestica a través de su propia experiencia personal mientras escribe. La escritura se presenta así como un acto creativo y cognoscitivo, al mismo tiempo.

9 Michel Foucault aborda este aspecto en “Nietzsche, genealogía, historia” a través de la relevancia que adquiere la distinción entre origen y emergencia del sujeto a partir de La genealogía de la moral de Nietzsche.

Buscando una identidad

El sol se alzó un poco más.

La luz proyecta franjas sobre la casa

e ilumina ciertos objetos.

Los pájaros inician juntos el canto

de algunas estrofas.

Las olas dan sordos golpes en la arena.

En la sección anterior seis voces infantiles daban cuenta de sus desplazamientos y ademanes en un jardín junto al mar. Los recursos utilizados por la autora propusieron un doble juego al lector. Captar la representación de un amplio espectro de sensaciones –técnica que Woolf describe en escritos autobiográficos. Y, a la vez, escuchar ciertos ecos del "Paraíso perdido" de Milton. Alejados de Elvedon, los seis niños llegan a la escuela superior. Su interacción en este nuevo contexto introduce al lector en su proceso adaptativo, el que deja ver con mayor nitidez las ideas de rechazo e idealización por parte de Susan, rechazo y búsqueda de la completud en Rhoda, y de adhesión y lucimiento en Jinny.

"Somos arrastrados de la boletería al andén, como una corriente que arrastra palitos y hojas al borde de los pilares de un puente" (475), señala Louis al caminar hacia el tren que lo llevará a la escuela. Susan nos dice que le desagradan el olor, las higiénicas baldosas, los alegres chistes y el matiz brillante que la rodea en la escuela, donde todo le parece falso y corrompido: "Me desagradan las risas animadas y las curiosas miradas de todos" (477).

Bajo el amparo de la oscuridad, llora por haber sido arrancada de su casa y separada de su padre. Recuerda su ardilla, las palomas que dejó a cargo del chico y evoca los sonidos de la puerta batiente de la cocina. Cuenta los días, los meses que le faltan para volver con su padre; al subir la escala enumera los peldaños

imaginando que cada uno de ellos es una consumación de tiempo. Luego, arranca y estruja las hojas del calendario, y mientras escuchan a los misioneros de China y las llevan a museos y exposiciones de arte, se niega a rezar como se le indica, y en vez de poner atención a lo que le muestran, imagina las olas que forman las espigas en el campo y los puñados de heno que van dejando las carretas de los campesinos al pasar. En el prado de juegos, dice odiar la obligación de presenciar el juego de los demás. Piensa que enterrará la escuela y las imágenes que irá construyendo de sus compañeras e instructoras, que detesta. Sólo le gusta el paisaje de lejanas colinas que se divisa desde la ventana de la buhardilla y el cerezo. Donde vive, rememora, las olas son larguísimas y se escuchan por las noches. Debe esperar ocho días para desplegar su libertad y deshacerse de todas las limitaciones de la escuela que arrugan y encogen. Imagina que cuando regrese, caminará bajo los castaños, irá a buscar a su perro, sacará las conchas y las espigas que dejó guardadas en su armario y arrancará de sí lo que ha hecho en la escuela. En su campo los hombres hacen cosas de veras, las vacas son de veras y todo lo que la rodea. Decide que no enviará a sus hijos a la escuela. Al ver a su padre hablando con un campesino, se estremece y llora[1].

A diferencia de Jinny y de Rhoda, ella necesita regresar con su familia. Allí, se reconoce y se hace reconocible para otros. Su familia le otorga identidad. Mientras se gesta esta identificación, desatando el impulso por regresar al campo –al espacio donde todo tiene un carácter esencial–, germina el repudio. Ese rechazo interpondrá entre su cuerpo y el de los otros la misma distancia que la separa de lo que para ella es trascendente, constituyéndose en una observadora ajena a los otros: “Jinny y Rhoda están sentadas lejos, con su vestido de sarga castaña y contemplan a la señorita Lambert” (477), dice Susan. El repudio se disolverá sólo en el momento en que descienda del tren, aspire “el aire salado con olor a campos de nabos” (503) y se reencuentre con su padre.

Esta defensa de sus lazos familiares, sumado al gesto de enterrar su tristeza y sus disgustos, la dibujan como una Antígona[2] que, dando sepultura a los suyos, defendía los lazos familiares para cumplir el mandato de los dioses. Susan no entierra lo que considera sacro sino lo profano, creemos que su gesto la reviste de un halo de sacralidad, en tanto exalta aquello en lo cual cree. El rasgo gravitante en la conformación de la identidad de Susan será el arraigo al hogar, al lar. Este arraigo será tan fuerte, que le impedirá reconocer en otra realidad un atisbo de verdad.

Rhoda deambula buscando una forma de ser. “No tengo cara aquí”, nos dice.

Con todas sus compañeras vestidas iguales, siente que le han robado su identidad y se promete buscar un rostro que llevará guardado. Le parece que ella es transparente. Observa los gestos de Jinny y de Susan y trata de imitarlos, pero cree que ambas se ríen de ella y que la desprecian, y necesita que la admiren. Si las otras niñas dicen que han veraneado en Scarborough, el lugar se ilumina para ella. Al ver pasar a la instructora, imagina que las cosas cambian a su paso y se pregunta si después del cambio dejan de ser las mismas. Su cuerpo también cambia, pues deja pasar la luz. Por las noches espera que desaparezca para permitir al árbol que crece en su cabeza, seguir creciendo, y desea que no lo derriben ni lo interrumpan. En el tren de regreso recuerda el verano en que, después de una fiesta, se vio paralizada frente a un charco que no pudo cruzar. "Mi identidad falló, nada somos" (505), pensó antes de caerse, para después, apoyándose torpemente, volver al interior de su cuerpo, bordeando el charco[3]. Habiendo salido de la escuela, reflexiona que todos ellos han dado un paso más en el efímero transcurrir de la vida, la que califica como "ese monstruo que se nos aparece a diario y al que estamos vinculados" (506).

Exenta de un arraigo como el de Susan, Rhoda busca un rostro, una máscara con que cubrir el vacío que habita en su cara: "Buscaré un rostro, un rostro compuesto y monumental, y lo dotaré de omnisciencia, y lo llevaré bajo mi vestido como un talismán" (478). La búsqueda de algo que carece la mueve hacia la exploración y adopción de identidades distintas. Su cuerpo se va vistiendo de "rostros" como el cuenco de piedra en el que pone a flotar pétalos de distintos colores. Las máscaras adoptadas la obligan a esconderse. Se sabe artificiosa, portadora de un disfraz, del cual tarde o temprano tendrá que deshacerse. En este proceso de autoimponerse vestiduras, la ansiedad va tomando fuerza en ella. Antes de vestirse con el ropaje señorita Lambert sufre una mimetización con el brillo del anillo de la instructora. Luego, es la persona la que se intenta adoptar: "Todo es solemne, todo palidece donde ella está, como una estatua en un parque" (488), señala, refiriéndose a la señorita Lambert. El cuerpo de Rhoda deviene entonces transparente y moldeable: "deja pasar la luz y su espina dorsal es suave como la cera cercana a la llama de la vela" (488). Sin embargo, esta maleabilidad corporal no sólo le permite construir sino también destruir el espacio de ensueño donde se desplaza. Por momentos es la emperatriz y adopta una postura desafiante, y luego dice: "No es sólido, no me da satisfacción, este sueño de emperatriz. Me deja después de su aparición, aquí en el comedor, temblando" (498).

La ilusión se rompe y las cosas se hacen pálidas, hasta que la mirada y las manos

de Rhoda le devuelven un cierto esplendor que intenta ofrendar. No obstante, este acto de ofrendarse no encuentra receptor, y el espacio onírico crece sobre su cabeza como un árbol de papel “entre verdes espesuras” (497), nos dice. Esta referencia nos empieza a sugerir el contraste entre lo interno-propio y lo externo-ajeno al cuerpo Rhoda. Lo interno-propio a ella estaría en el ámbito vegetal, autogenerativo. Su cuerpo sería portador de una profunda fuerza creadora que nacería y fluiría. Sin embargo, al confrontar esta fuerza generativa con el mundo externo se produce un quiebre: “Hay algo que obstaculiza el flujo de mi ser. Una corriente subterránea presiona contra algo” (497), dice ella. El “afuera” no acoge su ofrenda y por lo tanto lo que podría traducirse en expansión y crecimiento, en creación, deviene en ostracismo: “Recogeré mis flores y se las daré… ¿A quién?” (497), se pregunta con tristeza.

Si en Louis el sufrimiento nace a partir de “la disputa entre las palabras y la naturaleza”, el de Rhoda se originaría en el choque de su fuerza generativa contra un mundo hostil que no acepta su ofrenda. El deseo del viaje presente en Louis, viene a mitigar el dolor como también lo hacen esos momentos de comunión que le permiten sentirse uno con la naturaleza. Entonces, parece liberar momentáneamente el conflicto que padece entre integración y disolución. Rhoda, en cambio, al guardar para sí la ofrenda que cree poseer no abandona el sentimiento de parálisis e incompletud que la invade. Su quiebre con el mundo es más profundo, como deja ver su suicidio posterior. En este sentido, la cultura que Louis enfrenta lo seduce y le permite llegar a ser ese “transeúnte efímero”, que cada cierto tiempo olvida la vulnerabilidad que le confiere el hecho de ser un extranjero. El universo creado por Woolf a ambos personajes tiene matices opuestos: Louis oscila entre su arraigo a la naturaleza y el universo cultural que su inmersión en Inglaterra le supone. Entonces, Louis transita de hecho “en el exterior” de sí mismo, tanto cuanto su trabajo en una empresa naviera le permite establecer nexos –frágiles y breves– pero nexos al fin entre esa cultura y esa naturaleza que dentro suyo aparecen reñidas. Rhoda transita dentro de sí. Para ella no hay más bosque que el de los árboles que crecen sobre su cabeza, no hay un mar que cruzar sino un charco que la paraliza. No hay nombres, ni gestas. Un ramo de flores que recoge de la calle y que no sabe a quien ofrendar. El contraste al que abren estos dos mundos sugiere hondas brechas entre la inserción del hombre y la de la mujer en la sociedad de la época. Sin embargo, la “máscara” que ambos necesitan utilizar para no sentirse excluidos los hermana.

Como decíamos, Rhoda necesita portar un rostro, llenar el vacío y disimular las fisuras que siente poseer, a diferencia de Jinny, a quien, pendiente de los

vestidos, le parece que la mujer morena de la escuela viste uno inadecuado para la ocasión. Detesta el pequeño espejo que no la muestra de cuerpo entero y se apura para llegar al grande: “Ahora me veo de cuerpo entero; incluso ataviada con este vestido de sarga, mi cabeza y mi cuerpo son uno” (485). Baila y salta, dice, “como una llama que surge de la tierra” (485). Todo la hace llamear; sin embargo, nos señala que no puede seguir los cambios de las palabras, ni un pensamiento que va desde el pasado al presente. Tampoco sueña como Susan y Rhoda. En los juegos, ha ganado el partido y desea ser elegida, llamada, convocada por alguna persona que se sienta atraída por ella. Se ata el cabello con una cinta, de manera que la cinta flote destellando y su pelo luzca impecable. Imagina un encuentro con un hombre, y su vestido desplegado de manera que ella parezca una flor. Nunca se entristece, la instructora la llama ligera de cascos. Cuando se acerca el final de la escuela piensa en fiestas, en que un hombre descubrirá en ella lo peculiar que posee. En el tren sonríe al caballero que la mira, sintiendo que su cuerpo tiene vida propia e independencia.

Jinny se manifiesta poseedora de algo peculiar, de cierta cualidad, y expresa el deseo de adornar su cuerpo en sintonía con lo que está muy bien: “Pero en invierno habré de llevar un vestido delgado” (478), dice. En Diario de una escritora, el 23 de enero de 1935, Woolf dice:

¡Qué curioso sentido el del vestir! Comprar el abrigo de Angélica, el mío, oír a las mujeres hablar, como se de caballos de carrera se tratara, de faldas nuevas. Y estoy inquieta porque mañana he de almorzar con Clive, e iré con mi nuevo abrigo (318).

Al vestir su cuerpo es cuando ella aspira a “tomar la forma de una flor para dejarse caer sobre una silla dorada, en el centro de una sala” (479), lo que se contrapone absolutamente con la aspiración de Rhoda, para quien el anonimato e invisibilidad son fundamentales.

Jinny se nos representa como consciente de su valía, condición que deberá exponer y que ejercerá atracción sobre los otros. En ella no hay ni repudio ni disimulo. Se constituye como tal siendo lo que la sociedad imperante en la época espera de ella. Jinny es justamente eso, sin criticar, sin esperar algo distinto. No

quiere mostrarse en parcialidades, quiere exponerse entera; Rhoda en cambio, piensa: “me pegaré detrás de ella [de Susan] para ocultarlo, [el rostro] puesto que no estoy aquí. No tengo rostro. […] Miren con cuán extraordinaria seguridad Jinny ajusta sus medias” (486). Susan, por su parte, no repara en el espejo pero cuenta los peldaños de la escala del mismo modo como arranca los días consumados del calendario[4].

Durante la lectura del libro de rezos, y a diferencia de Rhoda y Susan, Jinny, se recrea en el vestido de la profesora Lambert. Susan mira desde la distancia, no queriendo adherir al espacio que se le ofrece bajo el retrato de la reina Alejandra. Rhoda se deja seducir por el brillo “purpúreo” del anillo de la señorita Lambert, pareciéndole “amoroso y del color del vino” (477). Jinny entra en el juego del lucimiento que se insinúa tanto en el retrato de la reina como en la imagen de la banderola bordada por una antigua alumna, identificándose de manera espontánea con un código preestablecido que otorga relevancia a su persona.

Si suponemos que Woolf utiliza como símbolos de la tradición victoriana[5] (el retrato de la reina, la banderola, la señorita Lambert y el libro de rezos), el rechazo de Susan reflejaría su propensión hacia un modo previctoriano, más cercano a lo natural-rural y distante de los avances urbano-industriales. Por otra parte, más que a los valores victorianos imperantes en la época, la inclinación de Rhoda hacia algunos de aquellos elementos reflejaría su necesidad de mostrar una identificación provisoria con el destello victoriano, que aparece como monumental a sus ojos. Jinny en cambio, se hace partícipe del canon victoriano –en cuanto complacencia y orgullo por el poderío creciente adquirido– cuando su cuerpo logra suscitar admiración y reverencia, justamente realizando actos que le otorgan poder: se mira de cuerpo entero en el espejo, gana al tenis, celebra su triunfo, y culmina sabiéndose observada por un hombre en el tren.

La identificación o rechazo de valores victorianos preestablecidos, la encontramos también en el personaje de Orlando. El narrador nos refiere el deseo de Orlando de emparejarse de acuerdo al “espíritu de la época”, el que establece que a cada hombre le corresponde una mujer de manera vitalicia. Habiendo pasado muchos años de su vida (la que dura 500 años, durante los cuales el personaje muta de hombre a mujer y viceversa), la protagonista siendo mujer, un día empieza a hacer caso de los rumores circundantes y de los símbolos que los representan, entre ellos, el anillo de matrimonio que llevan las mujeres casadas. Es así como se fija en el anillo que su sirvienta lleva en el dedo, y en la manera como lo defiende cuando le dice que preferiría morir antes de

sacárselo para mostrarlo. Recién entonces Orlando piensa que debe apoyarse en alguien, y por primera vez se siente soltera, impar y sola.

Como conclusión, se podría agregar que Woolf sugiere la presencia de una artesanía distinta en el cuerpo de los tres personajes femeninos. En este sentido cada personaje se convierte en un material tallado con rasgos distintos, permitiéndonos intuir sus identidades dentro de una estética específica, lo que parece muy factible de acuerdo a lo expresado por la autora, en relación a cuando logra que un personaje quede completo.

“De ahí llego [continúa] a lo que bien pudiera llamarse una filosofía, de todas maneras se trata de una idea constante en mí, la idea de que detrás del algodón se oculta una forma, de que nosotros –y quiero decir todos los seres humanos– estamos relacionados con ello, que el mundo entero es una obra de arte, de que somos parte de una obra de arte (Momentos de vida, 105).

En tanto adhesión al pasado, a lo rural-natural y en ellos a lo trascendente, el cuerpo Susan toma la forma romántica[6]. En cuanto búsqueda de una identidad o mitad que completa y permite el reconocimiento, el cuerpo Rhoda toma la forma simbólica[7]. En cuanto moldura armoniosa y brillo e intención por lucir un esplendor constitutivo, el cuerpo Jinny adquiere la forma clásica[8].

Sin embargo, nos preguntamos si este permitir al lector la identificación de los personajes con una corriente artística sería la intención de la autora y pensamos que ciertamente no lo era. Esta clasificación no es más que una simplificación de un asunto de mayor complejidad. Porque, al ubicar a Susan, Jinny y Rhoda en una corriente artística determinada, lo que estamos haciendo es encasillarlas en un molde preestablecido, molde que nos otorgará la posibilidad de plantear una hipótesis y de observar si ella se cumple o no. Pero, molde al fin, muy distinto a la fragmentaria e indefinida plasmación que de ellos hizo la autora. Hecha esta salvedad dejemos que la hipótesis coopere a nuestra lectura sin por ello sesgarla.

1 Virginia Woolf acostumbraba a dar paseos por el campo, al que consideraba

“como un convento. El alma se eleva nadando a lo más alto”. El día jueves 18 de Agosto del año 1921, obligada a renunciar a estos paseos, anota en su diario: “No hay nadie en Sussex más desdichado que yo; o tan consciente de una infinita capacidad de goce acumulada en mi interior, y que podría utilizar. El sol acaricia (no, no acaricia, sino que inunda) en su integridad los campos amarillos, y los bajos y alargados graneros; y qué no daría yo por poder regresar a través del bosque de Firla, sucia y con el cuerpo caliente, orientada la nariz hacia casa, con todos mis músculos fatigados, equilibrada y serena, preparada para la tarea de mañana…” (Diario de una escritora, 95 y 63, respectivamente).

2 Antígona

Personaje de la mitología griega: hija de Edipo y Yocasta, reyes de Tebas. Su historia aparece en la tragedia griega Antígona, de Sófocles. “Para cumplir la ley no escrita y realizar el más sencillo deber fraternal [Antígona] rechaza con plena consciencia el decreto tiránico del rey, fundado en la fuerza del estado, que le prohíbe con pena de muerte el sepelio de su hermano Polinices, muerto en lucha contra su propia patria.” (Jaeger, Paideia, 260). De manera que Antígona, yendo contra las leyes de la ciudad, sepulta a su hermano y por ello es castigada con la muerte.

3 En “Apuntes del Pasado”, Woolf anota: “Hubo el momento del charco en el sendero, cuando por una razón que fui incapaz de averiguar, todo de repente fue irreal, quedé en suspenso, no podía saltar el charco, intenté tocar algo… El mundo entero devino irreal” (Momentos de vida, 13).

4 En “Apuntes del pasado”, encontramos el siguiente pasaje referido al espejo: “En el vestíbulo de Talland House había un espejo. Recuerdo que tenía una repisa con un cepillo en ella. Si me ponía de puntillas, podía ver mi cara en el espejo. Cuando tenía seis años, o quizás siete, tomé la costumbre de mirar mi cara en el espejo. Pero sólo lo hacía cuando tenía la seguridad de encontrarme sola. Me avergonzaba de hacerlo”.

5 Tradición victoriana

“Ethos” predominante durante el reinado de Victoria (1837-1901) en Inglaterra y sus colonias, el que se tradujo en sentimientos de orgullo y complacencia en el poder alcanzado por Inglaterra; de confianza en los adelantos científicos; del cuidado por las apariencias; de agudo escrúpulo moral y religioso.

6 Forma romántica

Forma artística de ser acorde a los principios románticos de fines del siglo XVII en Inglaterra, una de cuyas características fue oponerse a las restricciones y reglas impuestas por el clasicismo. En el contexto de estas notas, exaltación y amor por la naturaleza, búsqueda de lo trascendente y fuerte deseo por escapar de la realidad circundante.

7 Forma simbólica

Modo artístico de ser acorde a los principios del movimiento simbólico francés que nace en la segunda mitad del siglo XIX, el cual propendía a la búsqueda de lo oculto y misterioso, pensando que ese conocimiento ampliaría la percepción del mundo real. En el contexto de estas reflexiones se alude al sentido original del término símbolo: un amuleto que en la antigüedad se regalaba partido para después reconocerse mediante la unión de sus partes. Así, simbolizar sería la tendencia a completarse. También se ha usado aquí como sinónimo de rompimiento y fragmentación, búsqueda de referente y disentimiento.

8 Forma clásica

Manera artística de ser acorde a los principios de la época clásica greco-romana, la cual exaltaba la simpleza del estilo, la claridad de la forma, la noción de unidad, el dominio de la razón, la moderación. En el contexto de este estudio, sentido de la forma, del equilibrio y armonía, de la claridad y simpleza; respeto por la tradición, e imitación del buen gusto.

Momento III

Mientras Bernard y Neville escriben ensayos y poemas durante su estadía en la universidad, Louis –descansando de su labor de oficinista– almuerza en una pensión. Susan, entretanto, realiza faenas de campo, cuidando de su casa y de su padre. Rhoda y Jinny asisten a una reunión social en Londres.

Una odisea moderna

> *La flor real en la orilla de la ventana era escoltada por su fantasma. Pero el fantasma se hacía uno con la flor; pues cuando ella asomaba un brote, en el vidrio la flor más pálida también abría un brote.*

En el Momento II establecimos, a modo de metáfora, la similitud entre Louis y Odiseo en términos de la constante dilación del añorado regreso a la matriz-hogar, instigado por la relación antagónica entre las palabras y la naturaleza. La comparación ilustró la tendencia regresiva del personaje en la obra de Woolf. Sin embargo, a medida que se examinan otros episodios en que interviene la corriente de la consciencia de Louis, notamos similitudes más profundas que muestran la relación entre el héroe clásico y el personaje de la novela. Este capítulo esbozará algunas de estas semejanzas ya que ellas transparentan la oscilación del personaje entre las signaturas modernas que lo atraviesan y la realización de su propia subjetividad. Para introducir estas semejanzas examinaremos primero cómo se abre el tercer momento en la novela y la forma en que el personaje crea y legitima una imagen de sí mismo.

La enunciación de los eventos se inicia con un monólogo de Bernard. ¿Quién mejor que un moderno héroe Byroniano[1] para articular el crisol de impresiones de los personajes? Este personaje se encuentra “anormalmente consciente de las circunstancias” y “de la complejidad de las cosas” (76) y su voz estructurante propicia las hablas de Louis y los otros protagonistas. De su monólogo interior emanan los otros monólogos, interceptados por el movimiento rítmico de las olas. ¿Qué nos dice de Louis? Hasta este punto, la aproximación a este personaje se ha realizado desde su propio pensamiento. Veamos cómo se siente y piensa a Louis desde las enunciaciones de Bernard. En primer lugar se pregunta cómo será el punto de vista de Louis respecto a los eventos circundantes; la percepción de la vida universitaria en una tarde de otoño bajo el prisma de una “luz malevolente, pero inquisitiva” (91). ¿Cuál es la malevolencia en los juicios de Louis? Principalmente, una inclinación a aprehender la realidad de acuerdo a sus criterios, tendencia que se refleja en los personajes, con variaciones individuales[2]. Luego, Bernard admite que la urgencia de abarcar la realidad es un

proyecto ambicioso que, sin embargo, impulsa a Louis a buscar el significado de las cosas, confiado que en algún punto remoto “la suma total será finalmente revelada” (92).

En la sección anterior mencionamos que la capilla genera reminiscencias de la matriz vegetal en el jardín de la infancia. En esta etapa de la vida de los jóvenes es la presencia del comedor universitario la que crea la sensación de un orden extraviado y su recuperación. Queda de manifiesto la disparidad entre la Naturaleza y el ethos de la sociedad inglesa, tensión que acentúa la oscilación del personaje entre ambas esferas, por un lado, y la búsqueda de un ordenamiento cósmico, escindido de los accidentes históricos, políticos o artísticos, por otro. Louis añora el instante original; la presentación, el nacimiento de una instancia en que la experiencia se concentra en la elasticidad del devenir:

Soy consciente de una fluidez[3], de un desorden; de la aniquilación y la desesperación. Si todo ha de reducirse a esto, nada vale la pena. Aun así, presiento, al mismo tiempo, un ritmo en el comedor. Es como la melodía de un waltz, que se disuelve y aparece, en círculos y en más círculos (93).

El movimiento discordante del recinto adquiere, en la introspección de Louis, un carácter sinfónico. Incluso en el caos aparente es posible escuchar el distante sonido de una armonía; una especie de concreción estética en medio de los hábitos cotidianos y tradiciones[4]. ¿Cuál sería, entonces, el elemento diferenciador que permite a Louis convertir el vacío de las circunstancias en una experiencia significativa? Como hemos sugerido, la delineación del personaje deja entrever que dicha forma se relaciona con un viaje regresivo, el arribo a un origen.

La relevancia del tema del viaje en distintas etapas en la vida del personaje (su traslado de Australia a Inglaterra, las ansias de un retorno a la naturaleza, y su trabajo en una agencia naviera) inscribe a Louis en un repertorio de figuras que, desde la antigüedad y pasando por la Edad Media, se asocian con el motivo del homo viator, el hombre que viaja. Entre la sensibilidad medieval y la modernista (y sus sujetos) se extiende un arco de diferencias profundas; sin embargo

subsiste en ambas la experiencia vital del desplazamiento, ya sea como peregrinaje trascendente o como un deambular a través de la ciudad desacralizada. De todas las representaciones de este viajero en la literatura occidental, ¿cuál sería la que de modo más vehemente abre una ruta para la creación literaria de posteriores viajeros, reales o figurados? Resumida en el nombre de Odiseo, la clave a esta pregunta la encontramos en “Acerca de no conocer el griego”, un trabajo que Woolf publica en la colección de ensayos El lector común.

En este escrito, en el que se ponderan las distancias lingüísticas, geográficas y culturales que separan la visión de mundo griega y la anglosajona, la autora admite que

en seis páginas de Proust se encuentran emociones más complejas y variadas que en toda Electra. Pero en Electra o en Antígona nos impresiona algo diferente, algo quizá más sobrecogedor: el heroísmo en sí, la fidelidad en sí. A pesar del esfuerzo y la dificultad, es esto lo que nos atrae una y otra vez hacia los griegos. El ser humano original, el permanente, el estable se encuentra allí (16, énfasis mío)[5].

Además de transparentar su admiración por las obras clásicas en general y por la literatura griega en particular (El lector común, 27)[6], la autora nos introduce, como en el negativo de una fotografía, a una versión moderna del sujeto que ella misma tiene en mente. A diferencia del héroe griego que desafía la transitoriedad en virtud de una creencia que deposita la fe en la permanencia de las cosas y los afectos, el sujeto de inicios del siglo XX convive con una incertidumbre impuesta por un horizonte cultural inestable, que lo somete en el plano de la existencia a una versatilidad insospechada y a la muda constante de la identidad, como refleja el hablante lírico en “La canción de amor de J. Alfred Prufrock” de T. S. Eliot. Las ciudades, sus habitantes y costumbres adquieren un sello desprovisto de aura[7], convirtiéndose en repositorios de lo efímero; por ellas se deslizan conscientes de su obsolescencia las innovaciones racionalizadas del mundo moderno.

La enunciación de Louis como sujeto moderno se realiza a través de fuerzas

contradictorias que, por un lado, lo transportan a un origen y, por otro, lo localizan en la contingencia histórica durante el primer tercio del siglo XX. Es la propia modernidad de su tiempo, en otras palabras, la fuerza que lo escinde del pasado al que desea regresar. Al sentir que su cuerpo surca capas de plomo y plata hasta convertirse en semilla, Louis se encuentra "sellado y enceguecido" por raíces invisibles que "ensordecen sus oídos", percibiendo, al mismo tiempo, "rumores de guerra" y "legiones de hombres dispersos en busca de civilización" (El lector común, 95). A pesar de todo esto, el personaje admite la presencia del caos, pero no su victoria. Cuando las "palabras se mueven atemorizantes sin significado humano" (El lector común, 95), como ocurre en el episodio del comedor de la universidad, por ejemplo, Louis concluye que él mismo impondrá orden a la incertidumbre y la ambigüedad.

Cuando Woolf critica la literatura de su tiempo a la luz de obras inglesas decimonónicas en "Cómo le choca a un coetáneo", enfatizando que "esta es una época incapaz de un esfuerzo sostenido, plagada de fragmentos y a la que no se puede comparar en serio con la época que la precedió" (El lector común, 110), sus apreciaciones nos introducen en un horizonte hasta entonces relativamente inédito, el de las fragmentaciones. Encarnado en Louis, el personaje moderno también se divide –como antes lo hicieran las obras de sus creadores en una ética del trabajo racionalista– y la autora, en lugar de lamentar sus residuos, estudia las posibilidades de una reconstrucción a partir de técnicas experimentales de representación (El lector común, 112, énfasis mío)[8], como el monólogo interior y el acento en la percepción subjetivada de los fenómenos. En otras palabras, si desde la filosofía, la historia y el psicoanálisis el sujeto moderno es sentenciado a una progresiva desintegración, la ficción modernista de Woolf se encargará de que este mismo sujeto examine sus fisuras y se adentre en ellas, antes de relatar –como prerrogativa del novelista– su desarraigo o integración. Para que esta introspección por parte del personaje sea posible, la autora debe primeramente registrar "los átomos a medida que caen sobre la mente en el orden en el que caen" (El lector común, 65). Y, dirigiéndose a los escritores de su tiempo, los invita a trazar "el patrón, por inconexo o incoherente que sea en apariencia, que cada escena o incidente deja grabado en la consciencia. No demos por sentado que la vida existe de un modo más pleno en lo que comúnmente se cree grande que en lo que comúnmente se cree pequeño" (El lector común, 65).

Bajo esta perspectiva podemos sopesar con mayor amplitud la hipótesis sugerida en el desarrollo de los capítulos anteriores y, al mismo tiempo, responder algunas preguntas planteadas: de modo similar al Odiseo de Homero, Louis deviene una

subjetividad fragmentada que oscila entre la estabilidad de una patria añorada, que la novela simboliza con imágenes de la Naturaleza y el Cosmos, y la alienación moderna, encarnada en la firmeza con que el tiempo profano se apodera del espacio. “En la Odisea”, afirma Woolf, “tenemos lo que continúa siendo el triunfo de la narrativa, la historia más clara y al mismo tiempo más romántica del destino de hombres y mujeres” (El lector común, 30). ¿Qué significan para la autora los atributos del poema? Odiseo refleja una visión de mundo que combina la claridad de los gestos cotidianos con el romanticismo o la opacidad de una consciencia trágica, de un “hado despiadado” (El lector común, 31). De forma análoga, pero situados ahora en el contexto de la modernidad, Louis transita por un territorio en el que convergen la Naturaleza y su versión degradada: una segunda naturaleza, o un mundo vaciado de aura y animado en cambio por la invención del sujeto moderno. Al concluir el ensayo, Woolf determina el rumbo de los sujetos modernos cuando la balanza se inclina a favor de una vida fragmentada:

Plenamente conscientes de hallarse eclipsados, y aun así vivos ante cualquier temblor y destello de la existencia, en ella perduran, y es hacia los griegos adonde nos volvemos cuando estamos hartos de la vaguedad, de la confusión, del cristianismo y sus consuelos, de nuestra propia época (El lector común, 31).

Es en esta sensibilidad, en este espacio que permite mitigar la soledad, en el que también Louis se sumerge y dispersa su subjetividad.

La correspondencia con las sirenas que encantan la travesía de Odiseo nos lleva a una relación intertextual: mientras el héroe mítico se hace atar al mástil del barco, asegurándose que sus marineros sellen sus oídos con cera para evitar el canto seductor de las sirenas, la audición y los miembros de Louis son objeto de una parálisis voluntaria que lo distancia de las distracciones del mundo. No obstante, el caos de las diversas manifestaciones logocéntricas persiste latente como los amenazantes bramidos de la bestia en la orilla del mar. Y al igual que la potente sexualidad de Circe que frustra la travesía de Odiseo, el beso de Jinny castra la penetración simbólica con que Louis intenta unirse a la Tierra.

De este modo, la fluctuación entre los estados asociados a la construcción

racional de un orden lógico y aquellos vinculados a la condición prelingüística de la Naturaleza se expresa en imágenes oníricas en las que la vigilia rasga la creatividad del sueño: “Recuerdo todo esto como quien recuerda gritos confusos, o la destrucción rojiza de columnas y pilares en medio de una conflagración nocturna” (96). E inmediatamente Louis menciona el paso de un nivel de consciencia a otro: “Siempre estoy durmiendo y despertando. Algunas veces duermo; otras despierto” (96). Cuando duerme, aparece como una subjetividad premoderna, capaz de crear una fábula cósmica con la textura expansiva de sus propias raíces. Comprendemos, entonces, que el objeto de su admiración sea Susan, simplemente en virtud de su quehacer restaurativo: “ella remienda” (96).

Al igual que la paciente Penélope que teje y deshace la manta mortuoria con el fin de dilatar el asedio de los pretendientes, Susan admite el mismo tipo de interpretación en los pensamientos de Louis: ella es quien logra espantar el acoso de la realidad material con su atención a los ciclos domésticos de renovación, ella es quien “cose bajo la luz tenue de una lámpara en una casa donde el maíz suspira muy cerca de la ventana” (96). Susan y Louis son consortes de la misma especie, al oponerse desde los respectivos espacios de enunciación que Woolf reserva para ellos al orden logocéntrico y, más específicamente, a la expresión alienada del sujeto moderno a inicios del siglo XX. Mientras Louis se sumerge en el sueño de la tierra y Susan en el mítico bordado de la realidad, los brazos de una enredadera, signo de una Naturaleza que reclama su lugar, se esparcen sobre los enrojecidos ladrillos de los edificios de la universidad.

[1 Héroe byroniano]

El término alude a las cualidades románticas que encarna el poeta inglés George Gordon Byron, Lord Byron (1788-1824), y a los personajes de sus poemas. La obra de Byron, reflejo en parte de su propia biografía, es variada e intensa, poblada de individuos apasionados de gran vitalidad y en desacuerdo con las convenciones sociales, figuras que inspirarán a la segunda generación de poetas románticos ingleses. Sus obras más destacadas: Las peregrinaciones de Childe Harold (1818), Prometeo (1816), Caín (1821) y Don Juan (1824).

[2 ¿No son los gestos superficiales de Jinny, por ejemplo, una forma de otorgar sentido a su propia identidad reflejada en un espejo que devuelve la perfecta]

sinuosidad de sus labios carmesí, acabados de maquillar?

3 Fluidez

Este término aparece con frecuencia en los pensamientos de los personajes y en los ensayos de la artista. Al confrontar la disolución con una pérdida de la individualidad, el concepto de fluidez se aproximará a la dispersión del ego; una superación de los límites espacio-temporales para ver la realidad interior y la circundante como un todo continuo en un momento del ser. La fluidez también se relaciona con el desenvolvimiento locuaz y sin restricciones de las sensaciones y el tiempo en la corriente de la consciencia.

4 El episodio presenta algunas simetrías con el poema de Ezra Pound “En una estación del metro” [“In a Station of the Metro”], de 1912, una composición que, siguiendo la forma del haiku, anuncia: “La aparición de estos rostros en la multitud;/ pétalos en una rama húmeda y oscura” [“The apparition of these faces in the crowd;/ petals on a wet, black bough”] (En Ellmann, 502). El poema pareciera sugerir, dentro de su brevedad, que aun en el caos son discernibles los rastros de una belleza asociada a un principio de orden, a una experiencia que se resiste a ser degradada.

5 La escritura modernista y su estética nos ofrecen la contraparte de este ser transcendente y estable que, sin ir más lejos, se constituye fragmentaria y equívocamente en los personajes de Las olas.

6 “¿No se acumula toda Grecia detrás de cada verso de su literatura?”, se pregunta Woolf. “Nos abren las puertas de una visión de la tierra aún no devastada, el mar impoluto, la madurez, ejercitada pero ilesa, de la humanidad”.

7 Sobre la relevancia de este concepto en la crítica de la modernidad, véase el ensayo de Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”.

8 Si bien Woolf señala que el ambiente cultural y artístico se ha impregnado de fragmentos, admite al mismo tiempo que “hasta el lector más ocasional que hojeara poesía, narrativa o biografía, mal podría evitar sentirse impresionado por el valor, la sinceridad; en una palabra, por la originalidad generalizada de nuestro tiempo”. Es este sentido de ruptura con el pasado, de hacer todo nuevo y de nuevo, el que incentiva las operaciones al interior de la dimensión poética del lenguaje. La dilación del significado en favor del significante, la ilusión de

espontaneidad con la escritura automática, la presencia de imágenes dispares y contradictorias, y una estética de la fragmentación representada en montajes abruptos y cadáveres exquisitos son algunas de las expresiones formales con las que el arte modernista intervino sobre el tejido de las palabras.

Resabios rurales; brillo urbano

El sol ascendió. Sus rayos incidiendo en la cortina con la cenefa roja, comienzan a revelar círculos y líneas. Los pájaros se persiguen, huyen los unos de los otros, escapando, dándose picotazos, sin dejar de evolucionar en el aire arriba. Las olas golpean el tambor de la playa como guerreros con turbante.

En la sección anterior vimos cómo las voces de Susan, Jinny y Rhoda emitían frases que ya delineaban cierta fisonomía individual: Susan lloraba por el padre y el campo. Rhoda buscaba un rostro con el cual mimetizarse. El cuerpo de Jinny brillaba y capturaba. Esos trazos dejaron ver esbozos artesanales peculiares. Al comparar el asomar de sus artesanías desde un trasfondo cultural victoriano común, planteamos una hipótesis: la artesanía de los personajes femeninos podría clasificarse de acuerdo a tres corrientes artísticas, la romántica, la simbólica y la clásica.

El campo y la casa envuelven a Susan rodeándola de elementos domésticos: las cortinillas volándose suavemente, el gastado sillón con su agujero, la jarra, los cuencos y las “cintas desteñidas de siempre se desparraman en el papel mural” (533).

El cuerpo de Susan se regocija en la mañana que comienza. Descansa en la certeza que el día será claro, suave y tibio. Como el día, su cuerpo va adquiriendo los matices que observa: “En esta hora, hora quieta y temprana, imagino que soy el campo, el granero, los árboles” (533). Suyas son las bandadas de pájaros, el halcón, los colores del cielo, la pálida golondrina y el hombre que busca los caballos de tiro. Apoyada en la verja se pregunta: “Pero ¿quién soy yo? [...] A veces pienso [...] que no soy una mujer, sino la luz que cae sobre esta verja, sobre esta tierra” (534). Se siente una con la tierra, con las estaciones del año, con la niebla. Es una con su entorno: “No me puedo dividir ni mantener aparte” (534).

Esta percepción de ser una e indivisible, sumada a sus observaciones acerca de la veracidad que poseen las cosas que la rodean –y que son absoluta verdad para

ella–, nos hacen pensar que Susan aprehende el mundo de manera hiperconsciente. Su registro de él es acotado y profundo, como si nada pasara en vano para ella. La pregunta que se hace respecto de su propia identidad revela una intención de trascendencia, tiñendo sus reflexiones con un marcado sesgo filosófico[1].

Susan se proyecta en un futuro que expande su ser en hijos que –espera– llegarán, y al hacerlo quiere repetir el modelo de ser mujer de su madre: “Seré como mi madre que, silenciosa, en delantal azul recorre las repisas” (535). Vemos a Susan entonces rodeada de una atmósfera en donde el clima, la vegetación, los animales, la autovalencia se constituyen en leitmotiv[2]. La vida así se completa, o encuentra sentido en el cumplimiento de las necesidades básicas de alimentación, procreación, abrigo. “Voy a la alacena y tomo la bolsa húmeda de ricas sultanas. Pongo el peso de la harina en la limpia y recién fregada mesa de la cocina” (534). Su rechazo a la escuela, su incapacidad de entender ciertas frases de Bernard, su decisión de que sus hijos no irán a un colegio ni ella irá a la ciudad, su permanente añoranza del padre y de la casa y lo que ésta contiene, cobran vigencia y adquieren significado. El lector puede palpar ahora un mundo que en los momentos anteriores sólo era un ideal. Oímos los sonidos del campo, olemos la mermelada, se siente el calor que desprende la chimenea, se escuchan los pasos del padre cuando regresa y los ajetreos de Susan realizando tareas hogareñas. Y, a pesar que estos actos y objetos que se le relacionan son calificados por adjetivos tales como llano, pálido, soleada, ricas, limpia y recién fregada, sus palabras tienen un tono melancólico:

pero cuando llega la tarde y las lámparas se encienden, éstas incendian de amarillo la enredadera. Me siento con mi labor cerca de la mesa. Pienso en Jinny, en Rhoda. […] Observo las inquietas hojas del jardín sombrío y pienso: ‘Bailan en Londres. Jinny besa a Louis’ (536).

La añoranza por algo lejano rondándola, también se convierte en motivo: de niña pequeña, en Elvedon, envolvía su disconformidad en un pañuelo y la enterraba; en la escuela lloraba por la ausencia del padre y por sus cosas; ahora, estando en su casa, las figuras de las amigas que están en la ciudad la invaden.

Jinny y Rhoda, alejadas de lo natural, deambulan por la ciudad. A diferencia de Susan, cuyo día empieza al amanecer, cuando “Aún es temprano en la mañana. La niebla cubre los pantanos. El día está tieso y firme como una mortaja de lino” (533), el de Jinny empieza al anochecer: “Siento que brillo en la oscuridad” (537). Está rodeada por objetos propios del espacio urbano (faroles de la calle, chimeneas contra el cielo, esquinas con uno que otro guardia, la sala de conciertos, los violines, la vestimenta que lleva, el maquillaje, los invitados) que se constituyen en su leit motiv. Si Susan está circundada por lo propio/cercano, Jinny lo está por lo ajeno/lejano. Y, aun cuando en Jinny se produce una permeabilidad con el espacio, definitivamente no hace suyos los objetos como los hace Susan. Jinny se incorpora al cuerpo social y al cuerpo del otro, más que a los objetos: “Miro, observo, me maquillo. Todo es exacto. Mi cabello cae en una curva. Mis labios precisos, rojos. Estoy lista para reunirme con hombres y mujeres en las escaleras, mis semejantes” (537). Su vida se completa en la comunión con el cuerpo social y con el cuerpo del otro, mientras Susan lo hace al fundirse –como ya se dijo– con la naturaleza y al perpetuar la forma de vida de sus antecesores.

Nos detendremos en otro personaje de Woolf de características similares a Jinny. Para la señora Dalloway, dar una fiesta o asistir a un evento social significa una oportunidad de ofrendar. Para Jinny, es la oportunidad que tiene de manifestar y sentir las mil posibilidades que nacen de ella, porque se sabe ingeniosa y alegre. Clarissa Dalloway se sabe fría. Peter, su antiguo amor, la define como “pedernal, rígida y erguida”. Jinny por su parte, deja que su cuerpo resplandezca cuando un hombre se le acerca: “Este es el momento más excitante que jamás haya conocido. Me estremezco. Me enrosco. Me deslizo como una planta en el río, mecida en esta dirección, luego en otra, pero enraizada, de modo que él pueda venir hacia mí” (538), señala. Aun cuando ambos personajes están insertos en lo social, la señora Dalloway ofrenda algo que no es ella misma, sino la fiesta que celebra o que ayuda a celebrar. Jinny en cambio, se ofrenda. Es su propio cuerpo el que forma parte del acto celebratorio. Dos representaciones del rol de mujer que exponen nociones distintas pero afines del género femenino de la época: la mujer que se siente plena al hacer felices a otros.

Si miramos a Jinny desde esta perspectiva, sus piernas abrazadas por seda, su cuello por un collar, el pelo peinado en una curva perfecta y sus labios pintados de rojo, la reconocemos refinada y coqueta. Además, como ella misma dijo con anterioridad, su ubicación es al centro del espacio, justamente porque espera que las miradas se dirijan a ella. Exhibiéndose de este modo en el recinto social, el

cuerpo Jinny se transforma en objeto: “Las figuras blancas y negras de hombres desconocidos que me miran a medida que avanzo; cuando me detengo para mirar un cuadro, también ellos se detienen. Sus manos juguetean con sus corbatas” (538). Esta imagen en donde ella misma destella, viene a confirmar la apreciación de la artesanía del cuerpo Jinny como equilibrada, armónica con lo imperante: ¿un emblema del imperio británico hacia el cual el mundo dirige su mirada? Más adelante se verá cómo Jinny resuena como Tennyson, el poeta más representativo de la Inglaterra victoriana.

Rhoda también se nos presenta inserta en el ámbito social, pero a diferencia de Jinny, ella lo hace ocultándose, disimulando su presencia: “Pasaré sin que me vean, fingiendo ver a alguien que conozco” (540). Los objetos en los que Rhoda repara al sernos presentada en su espacio comprenden lo real, pero también lo irreal-imaginario, característica ausente en los objetos relacionados al aparecer de Jinny. En Rhoda, los objetos reales, la puerta, la ventana, y las cortinas ayudan al ocultamiento y la simulación. El gato tranquilo y libre, en cambio, contrasta con el sentirse aprisionada e inquieta, que nos hace saber Rhoda. Entre los objetos imaginarios o irreales, a su vez, se destacan aquellos que arrojan información acerca del modo como ella se percibe (como la golondrina que moja sus alas, como la luna que se desliza sola sobre mares azules y luego como el espino que sacude su sombra en el desierto), y aquellos que informan el modo cómo ella percibe a la gente (como un tigre que salta, como torrentes de terrores que persiguen y lenguas/látigos agitándose). Objetos y nociones relacionados con ideas de prisión y libertad (puertas-ventanas), libertad y movilidad (golondrina y gato), soledad y movilidad (luna), hostilidad y fijeza (espino), constituyen el leit motiv del cuerpo Rhoda.

Cuando ella se encontraba aún en la escuela, esperando que apagaran la luz, nos decía que aguardaba la oscuridad –como dijimos– para dejar crecer su árbol en las verdes espesuras de su cabeza. Ahora, estando en la ciudad, piensa que visitará “a escondidas los tesoros que tengo guardados. En el otro lado del mundo hay lagos que reflejan columnas de mármol. La golondrina moja la punta del ala en negros lagos” (540). Estas dos nociones, la de algo portentoso creciendo en la cabeza y la de algo que existe al otro lado del mundo, parecen insistir en una artesanía simbólica del cuerpo de Rhoda, la que más que evocar un ideal (como podría ocurrir con Susan, por ejemplo), destaca o hace visible lo discordante: “Móviles incesantes, las lenguas se agitan sobre mí. He de defenderme con mentiras. ¿Qué amuleto hay contra semejante mal?” (541). A su cuerpo lo chamusca el fuego, lo inmoviliza el peso de los siglos, lo atraviesan

flechas[3], lo desgarran el ridículo y la burla. Es decir, mientras Susan/romántica es luz y Jinny/clásica resplandece, ambas alcanzando un sentido de completud, Rhoda/simbólica vivencia lo incompleto: “Pero aquí, mientras retuerzo entre los dedos el friso de la cortina de la ventana de mi anfitriona, estoy dividida en porciones. Ya no soy más una” (541).

Rhoda parece carecer por completo de una percepción de unidad o completud respecto a su persona, eso que Susan teme perder porque de algún modo ya posee y experimenta. En la aspiración de Susan pueden entreverse los propios deseos de Woolf por conseguir una mayor experiencia de “ser” que de “no-ser”; en la de Rhoda, se modela una forma cuyo referente es cambiante, está trisado.

En Susan y Louis se hace visible un mundo clásico y pretérito, como señala Ferrada al ver a Penélope en Susan. Agregaríamos que Susan como Odiseo desea “viajar”, pero a través de los hijos que tendrá; y que Louis como Penélope teje desde su altillo, no una prenda mortuoria, sí líneas que unen distantes puntos de navegación.

▪

1 El ser y el no-ser constituyeron una de las preocupaciones de Woolf, como lo explica en “Apuntes del Pasado”, en donde además podemos observar cómo su relación con la naturaleza es similar a la que describe en Susan: “Esto me lleva a una digresión que quizá pueda explicar un poco mi psicología; incluso la de otra gente. A menudo, con ocasión de escribir alguna de mis novelas, he quedado apabullada por este mismo problema; a saber, cómo describir lo que en mi particular taquigrafía denomino ‘no-ser’. En todos los días hay mucho más no-ser que ser. Por ejemplo, ayer dieciocho de abril, resultó un buen día; muy por encima del término medio, en cuanto a ‘ser’. Fue hermoso; gocé al escribir estas primeras páginas […] paseé por la orilla del río; y el campo, en el que siempre me fijo atentamente, tenía el color y los matices que me gustan -allí estaban los sauces, todos con calidad de pluma y suaves verdes y morados contra el cielo azul. Sin embargo, estos momentos separados de ser se alternaron con muchos más momentos de no-ser (…) Una gran parte de los días del vivir normal no se vive conscientemente. Una pasea, ve cosas, hace lo que hay que hacer (…) Cuando el día es malo, la proporción de no-ser es mucho mayor.” (102).

2 Leitmotiv

En literatura, reiteración en el texto de un objeto, imagen, idea, palabra, frase o situación. Se utiliza para dar unidad o para llamar la atención sobre algún aspecto que se quiere destacar. Un ejemplo es el sonido del golpe periódico del Big Ben en La Señora Dalloway.

3 Es interesante consignar como Woolf, al igual que Rhoda, sentía que su cuerpo era herido cuando la ansiedad por escribir debía ser reprimida por el reposo que le habían prescrito: “Estoy encadenada a mi peña; obligada a no hacer nada, condenada a que toda preocupación, despecho, irritación y obsesión me arañen, me claven las garras y vuelvan. Este es un día en el que no puedo pasear y estoy obligada a no trabajar.” (Diario de una escritora, 63).

Momento IV

Bernard, Neville, Louis, Rhoda, Susan y Jinny se reúnen en un restaurante en Londres para despedir a Percival, que parte a la India.

Historias y subjetividad

El sol caía nítido en la habitación. Todo lo que la luz atravesaba se sumergía en una fantástica existencia.

El grupo se ha reunido para despedir a Percival que viaja a la India: sus conversaciones animan el restaurante que, en algún punto de la metrópolis londinense, se ilumina con las reacciones de un hecho trivial. En este cuarto momento, los personajes se familiarizan con la escisión y la ausencia. Una experiencia similar inunda a la Sra. Dalloway en su recorrido por las calles de Londres:

¿Importa acaso, se preguntaba a sí misma, mientras caminaba rumbo a Bond Street, importa acaso el término completo e inevitable de mi existencia; todo esto continuará sin ella; no resentía el hecho; o no era placentero creer que la muerte aniquilaba todo absolutamente? (Mrs. Dalloway, 11).

El tema central que estructura la despedida de Percival gira en torno a la separación de un grupo de amigos que observan cómo el círculo mágico quiebra su geometría.

En este sentido, “ver” y “descubrir” adquieren matices diversos, que van desde la ansiedad que se apodera de Neville, consumiéndolo pero al mismo tiempo haciendo que “saboree cada instante en el éxtasis de la anticipación” (118), hasta la mirada razonada de Bernard, que desprecia la soledad y se contenta con la idea de saber que pronto estarán todos reunidos, creyendo que “gracias a Dios, no estaré solo. Cenaremos todos juntos. Diremos adiós a Percival, que se va a la India” (116). Bernard, el más extrovertido del grupo, experimenta una urgencia de conexión semejante a la de Louis, ya que además de la necesidad de comunicarse locuaz y asertivamente, ambos perciben la existencia de un orden

que lo invade todo. Sabemos que Bernard desea sumergirse,

visitar insondables profundidades; de vez en cuando hacer valer mi derecho a no actuar, sino que explorar; escuchar los sonidos ancestrales y vagos de ramas que crepitan, de mamuts, solazarme en el deseo imposible de enlazar al mundo entero con los brazos de la comprensión, imposible para aquellos que actúan (114, énfasis mío).

En este contexto, las variaciones que apreciamos en la representación de los personajes ayudan a crear un paisaje más amplio y complejo, con perspectivas multifacéticas que transforman sus rasgos dominantes. Aún se reconocen sus rasgos distintivos: la elocuencia de Bernard, la domesticidad de Susan, la sensualidad de Jinny, la profundidad de Rhoda, el homoerotismo de Neville, el admirado romanticismo de Percival y el desarraigo de Louis. Sin embargo, una lectura atenta al momento de la despedida muestra a los personajes en una dimensión más rica, como el juego entre locuacidad e introversión en Bernard.

La fluctuación entre una perspectiva y otra, un deseo y su opuesto, se refleja claramente en la reflexión de Louis que, además de constatar un hecho, deja al descubierto la noción fundamental que orienta la progresión del cuarto momento: transformación, ruptura, escisión. Pasada la ansiedad de la espera y la emoción del reencuentro con Percival, Louis medita:

Cambiamos, somos irreconocibles [...]. Expuestos a todas estas luces diferentes, lo que poseíamos (¡somos tan distintos!) apareció intermitentemente, en sombras violentas, entre espacios vacíos, en la superficie, como si algún ácido hubiese dejado caer su sustancia indistintamente. Fui esto, Neville aquello, Rhoda es distinta ahora, y Bernard también (125-126).

¿Cómo se manifiesta este cambio en Louis? Hasta el tercer momento este personaje se esbozó principalmente en conflicto con las imposiciones de las racionalidades modernas; en el cuarto momento, en cambio, Louis empieza a

identificarse con roles públicos y arquetípicos. Centrando su atención en los pequeños gestos que acompañan a cada uno de los amigos de infancia, señala:

Me alisé el pelo cuando llegué, deseando verme como ustedes. Pero no puedo; no soy único ni entero como ustedes. He vivido mil vidas. Cada día desentierro cosas, escarbo. Encuentro reliquias de mí mismo en la arena que las mujeres hornearon miles de años atrás, cuando escuché las canciones del Nilo y a la bestia encadenada en la playa (127).

Louis se percibe como un sujeto divisible en múltiples vidas, modos de existencia que parecen contradecir la búsqueda de un espacio unificado y permanente, asociado con las imágenes de su comunión con la tierra y la Naturaleza. Ambas formas, sin embargo, anteceden la modelación del sujeto moderno de la que Louis trata de zafarse.

Más adelante, en la misma reflexión, el personaje fantasea con sus vidas previas, “un príncipe árabe”, “un gran poeta isabelino”, “un duque en la corte de Luis XIV” (127). Notoriamente, la caracterización se distancia de los momentos iniciales en que el personaje se identificaba con las fuerzas de la tierra y nos acercamos a elementos históricamente reconocibles que, diríamos, alimentan el imaginario del personaje. Estas instancias pueden leerse más bien como un distanciamiento provisional del retorno a la naturaleza que su rechazo definitivo. Es un acto en el que, según Abbagnano,

el interés vital [del sujeto] está dirigido únicamente a la realidad de las cosas del mundo y a su utilidad instrumental. Su existencia se dispersa en la multiplicidad de las cosas. Su sensibilidad se multiplica y se hace banal porque no se vuelve nunca a sí misma, sino siempre a sus términos extrínsecos (165).

Destacan las figuras que detentan un poder, ya sea político o literario, con el que el personaje obtiene un lugar en el mundo, y la historia en que se insertan estos nombres es una de gestas legendarias y progresos que construyeron una

civilización. Una concepción histórica metafísica, opuesta a la genealogía[1] planteada por Nietzsche y que Michel Foucault retomará en sus ensayos sobre la emergencia del sujeto y el discurso, estado de visibilidad conceptualmente opuesto a las ilusiones del origen. Al privilegiar una mirada en que el pasado contribuye a la perfectibilidad del presente, Louis legitima el paradigma histórico diseñado por y para el sujeto moderno, modelo en curso desde el siglo XVIII y evidente aun en el horizonte posvictoriano y modernista que sirve de marco a Las olas. Ahora bien, esta solidaridad entre el personaje y la Historia resulta paradojal si recordamos que, en su afán por expresar su propia subjetividad, Louis renuncia a las signaturas iluministas y cartesianas de la modernidad: fue desde esta ruptura como leímos su pacto con la Naturaleza en los dos primeros momentos de la novela.

Bernard, en cambio, se enuncia como un sujeto genealógicamente discontinuo al reconocer que es “incapaz de las negaciones y los heroísmos que distinguen a Rhoda y Louis” (134). Su aspiración y su voz no serán parte del registro de las grandes luchas de la Historia, “nunca seré capaz, ni al hablar, de construir una frase perfecta” (134); sus acciones se enriquecen en lo cotidiano, lo contingente, con las historias de hombres y mujeres que no anhelan ningún tipo de heroísmo y cuya belleza se materializa en los afanes diarios del trabajo, la lectura del periódico en el parque, la conversación trivial en un café, los prosaicos ritos de amor con que se concluye una jornada de tedio. La historicidad de Bernard se inicia en su nacimiento y concluye con su muerte:

Habré contribuido más que cualquiera de ustedes a retener los momentos transitorios; estaré en más habitaciones, muchas de ellas distintas. Y debido a que hay algo que viene desde fuera y no desde dentro seré olvidado; cuando mi voz sea silencio no me recordarán, salvo como el eco que una vez tejió frutos en frases (134-135).

La historicidad de Louis, en tanto, permite continuidad y progresión, introduciendo la certeza que “todos los sonidos particulares –ruedas, campanas, los gritos de los borrachos en las calles, de los disolutos– se condensan en un solo sonido, de un azul metálico, circular” (135). El mismo tipo de simetría circular que mantuvo a los niños sumergidos en perfecta unión en los jardines de

la escuela, y el mismo tipo de sinfonía que se apoderó del caótico vaivén de cuchillos y tenedores en el comedor de la universidad. La presencia invisible de esta energía vuelve a posesionarse de la narración tan pronto Louis concede que "debido al deseo de mantenernos separados hemos acentuado nuestras faltas, aquello que es particular en cada uno de nosotros. Pero hay una cadena que se ciñe al rededor, en un círculo de acero azul más allá de nosotros" (137). Cabe destacar que no sólo Louis visualiza dicha conexión; el resto de los personajes, desde sus propias subjetividades, también imagina la diseminación de una fuerza esférica que los mantiene unidos, la dispersión del cuerpo heroico de Percival que lo inunda todo: una piel difuminada en la integración de un cuerpo único.

Como todo clímax, la consumación se enriquece en su aparente contrariedad; el evento es intenso y finito: "el círculo se quiebra", lamenta Louis; "el círculo se destruye. Somos náufragos" (143), admite Rhoda; "el momento de esta insaciable identidad acaba demasiado pronto, y el apetito de felicidad, y felicidad, y aún más felicidad se consume. La piedra se sumerge; el momento cesa" (143), concluye Bernard. Con la ruptura del enlace simbolizada por la partida de Percival, los personajes se aferran al momento y su transitoriedad, conscientes de la amenaza que ha de seguir después de este primer romper de olas. Antes de abandonar el restaurante, el deseo inconsciente de los amigos que despiden a Percival se plasma en la mente de Louis:

No se muevan, no dejen que la puerta giratoria corte en pedazos aquello que hemos creado, que yace suspendido aquí, entre estas luces, estos restos, estas migas de pan y gente que va y viene. No se muevan, no se vayan. Que no desaparezca… (145).

Mientras Percival cabalga en algún lugar de la India, la bestia hace sentir su bramido en la orilla del mar.

1 Genealogía

En el ensayo "Nietzsche, la genealogía, la historia", Michel Foucault establece

que a diferencia de las lecturas históricas que confieren a los eventos estabilidad y coherencia, “la genealogía busca percibir la singularidad de los sucesos, fuera de toda finalidad monótona; encontrarlos allí donde menos se espera y en aquello que pasa desapercibido por no tener nada de historia—los sentimientos, el amor, la consciencia, los instintos—; captar su retorno, pero en absoluto para trazar la curva lenta de una evolución, sino para reencontrar las diferentes escenas en las que han jugado diferentes papeles” (7). En el desarrollo de su ensayo se hará evidente que la genealogía intenta localizar la emergencia de sujetos y acontecimientos hasta entonces inadvertidos, determinando el momento y la forma en que éstos adquieren visibilidad en el discurso y en el plano social.

Última cena

> *El sol alzado mira recto. La luz baña los campos y los bosques. Los pájaros cantan solos. Las olas avanzan y retroceden con la energía de una máquina.*

En la sección anterior vimos cómo se profundizaba el símil artesanal planteado: la marea de frases de Susan se movía entre el ser y el no ser de hechos y modulaciones tonales que la autora nos trajo de su vida. Jinny y la señora Dalloway aparecieron en la fiesta que les sirvió, ya sea para ofrendar u ofrendarse. La textura simbólica de los objetos que acompañaban el intento de invisibilidad de Rhoda contrastaban la pureza del tejido clásico de Jinny. Ahora, seguiremos de cerca la reunión que congrega a los seis personajes para despedir a Percival.

La mirada de Bernard recorre la ciudad de Londres, la cual se alza como una sola y gran iglesia apropiada para un oficio.

Cuán rubia y extraña, destellante, plagada de agujas y cúpulas, Londres se extiende bajo la bruma. Guarnecida por los gasómetros, por las chimeneas de las fábricas, duerme mientras nosotros nos acercamos a ella. Todos los gritos, todos los clamores, están suavemente envueltos en silencio (545).

La llegada de Susan y de Rhoda es presentada por Louis, quien mientras aún no aparece Percival, observa cómo el vestido inapropiado que lleva Susan no es más que un gesto de desprecio a la superficialidad de Londres; su impronta, la de un animal; y, su mirada de reconocimiento, una impresionante certeza. Rhoda, por su parte, llega siguiendo un difícil camino; sintiendo el temor y desprecio que sus amigos despiertan en ella, porque “siempre hay aquí un nombre, un rostro, que irradia, que ilumina el suelo de Rhoda y le permite acumular sueños” (553), dice Louis. Desde la certidumbre de Susan vemos la introducción de

Jinny, después de la cual todo se detiene para hacer que las cosas se equilibren, creando una ola de reacciones en los que la observan: “Louis se lleva la mano al nudo de la corbata […] Rhoda la ve sorprendida, como si en un horizonte distante hubiese una fogata” (554). Y Susan siente la mofa de Jinny por su vestido e inmediatamente oculta sus dedos bajo el mantel.

En este primer instante se hacen evidentes las diferencias. Cada cual intenta marcar una identidad, la que se funde con la llegada de Percival. Mientras él no está presente aún, el encuentro se transforma en acto de recuperación del pasado común. “El chico encargado de limpiar los zapatos seducía a la criada de la cocina en el huerto” (557) es el primer recuerdo de Susan. “El soplo del viento era como el jadeo de un tigre” (557), agrega Rhoda. “La hoja del seto bailaba sin que nadie soplara” (557), señala Jinny, refiriéndose a sus experiencias en Elvedon. Prosiguen: Jinny recuerda “las monumentales señoras con color de piedra”; Susan, las “riñas de las criadas” (558) sobre el linóleo que detestó. Rhoda, dejando los recuerdos a un lado, señala que en ese momento en que se reúnen le parece que ya de sus “cabezas cayeron los velos” (558). Luego, Susan rememora el paisaje distante y exento de corrupción que observaba desde la buhardilla de su casa en el campo; Jinny, su exhibición de vestidos espléndidos y Rhoda, al tigre que saltó y a la golondrina que mojó las puntas de sus alas en el agua oscura del lago. Las evocaciones del pasado provocan una fusión momentánea que va disminuyendo hasta que la individualidad –en un ir y venir agitado por la marea constante de las seis mentes– reaparece.

La reunión se desarrolla ahora como un intento por atenuar nuevamente lo individual. La reiteración de la imagen de la puerta batiente a la que todas las miradas se dirigen, se nos representa como la apertura y cierre de la distancia que se quiere abolir. La intención de recuperarse como un solo cuerpo la manifiesta Rhoda: “He llegado a Londres a este lugar específico, […] atraída, no por el deseo de verte a ti, o a ti, o a ti, sino para encender mi fuego con el de ustedes” (563). Sin embargo, vuelve a surgir un nuevo propósito diferenciador:

Estoy preparada. Cada vez que la puerta se abre, grito: Pero, mi imaginación son los cuerpos. No puedo imaginar nada que sobrepase el círculo de mi propio cuerpo. Mi cuerpo avanza ante mí, como una linterna en un paraje oscuro, sacando una cosa y luego otra de la oscuridad a la luz (561),

dice Jinny.

“Un momento no conduce a otro. La puerta se abre y el tigre salta. No me vieron llegar. Me moví en círculos detrás de las sillas […] Les temo a todos ustedes” (562), agrega Rhoda, mientras Susan señala: “El olor a alfombras y muebles y a perfume me repugna. Me gusta pasear sola por campos húmedos […] Sólo aceptaré la felicidad natural” (563). La individualidad no permite la comunión añorada.

Rhoda dice: “Miren cómo la luz se enriquece segundo a segundo, y el florecimiento y la plenitud nos rodean por doquier […] y una cosa se diluye en otra” (566). “Sí, nuestros sentidos se han dilatado” (566), afirma Jinny. Repentinamente se vuelcan hacia Percival y su viaje a India: “Percival se va’, dijo Bernard. ‘Nos sentamos aquí acompañados, encendidos, llenos de color” (567), agrega Neville. “Desconocido, con o sin un secreto, no importa […] él es como una piedra caída en un estanque, lleno de pececillos” (567), señala Rhoda. Sobreviene un estado de plenitud en donde los personajes manifiestan serenidad y benevolencia. La necesidad de unirse en comunión aleja las diferencias. La visión de Percival distancia los temores y el vértigo, fusionando amor y odio. Rhoda da otro paso más anunciando: “Pero no eres tú. No eres tú. No eres tú; no es Percival, Susan, Jinny, Neville o Louis. Cuando el blanco brazo descansa en la rodilla, es un triángulo; ahora está en alto –exactamente una columna […] no nos ve” (570). Y hacia allá quiere dirigirse Rhoda, para llenar su vacío, sus noches con nuevos sueños, dice. Jinny entonces llama a “eso” que quieren retener y viene: “Todo se estremece, todo se hace dulce, todo brilla claramente” (571), acota cuando Percival finalmente llega y se le acerca. Es interesante destacar en este pasaje que a través de la mirada de Rhoda, la autora se permite entregar al lector su propia visión plástica del momento, la cual trasluce ideas de unión (un mismo brillo ilumina la escena) y trascendencia (lo observado es un triángulo y una columna, figuras que inmediatamente remiten al lector a ideas de elevación, solemnidad y gravedad), además de agregar un matiz diferenciador al personaje. En efecto, la caracterización de Rhoda se completa mediante su observación de la realidad por medio de formas, líneas, colores y luz. Lo que no es extraño teniendo en consideración la relevancia de la pintura en la vida de Woolf: su hermana Vanessa –con quien mantuvo una estrecha relación– era una artista

plástica, y varios miembros del grupo Bloomsbury también lo eran. El recurso es utilizado por la autora en su novela Al faro (1927), relato de un período de vacaciones estivales, de una familia inglesa y sus amigos –entre los que cuenta un poeta y una pintora– en la costa sur de Inglaterra. El mal clima impide una esperada excursión al faro de los hijos menores y el padre, viaje que sólo se cumple años después. Lily Briscoe, la pintora que había estado de vacaciones con la familia Ramsay y había dejado inconcluso un cuadro donde aparecía la señora Ramsay leyendo un cuento a su hijo menor, regresa al lugar y cuando el padre y los hijos alcanzan finalmente el faro, ella realiza el último trazo de esa pintura, gesto que conforma la oración final de la novela.

Bajo esa misma luz que ilumina la escena, Rhoda y Louis empiezan a imaginar un rito ancestral con trompetas y cuernos: “La danza y el batir de hombres desnudos” (571). El abrazo y las miradas de Jinny y Percival se parecen a las llamas ascendentes de una celebración y luego a una procesión que ha pasado por su lado.

Con Percival junto a ellos, cada uno empieza a sentir que la reunión que viven es única, que no se repetirá. Es una experiencia que se fija en el tiempo. Un instante que condensa las vidas. Bernard lo explica con orgullo, diciendo que allí reunidos, comiendo, hablando, haciendo recuerdos, han sido capaces de enriquecer el tesoro de momentos memorables. Por eso, dice, son creadores, pues ese instante se sumará a las innumerables reuniones del pasado. Al decir de Woolf, un efímero “momento del ser” Pero, es sólo una breve porción de tiempo, pues de inmediato la desconfianza hace a Susan afirmar que algo “irrevocable ha sucedido” (573) ahora que Bernard se casa. Rhoda también percibe una lenta y fatal dispersión. Jinny intenta trizarla: “Retengámoslo un momento. Retengamos el amor, el odio, o como queráis llamarlo, este globo hecho de Percival, de juventud y belleza…” (575) Entonces, mientras Percival todavía no se aleja en el taxi, les parece que los bosques, la felicidad, el tiempo, el universo forman parte de un “ello”: comunión de todas las cosas. Y una vez que Percival se ha ido, la distancia vuelve a mediar entre ellos, la última cena termina y así cómo el bramido de la bestia suena en la orilla del mar de Louis, al decir de Ferrada, hirientes nubes viajan por el cielo negro de Rhoda.

El conocido nombre Percival, –dado al misterioso personaje que Woolf crea (en tanto sólo sabemos de él a través de la mirada de los otros) y por la magnitud dramática que alcanza su figura– nos lleva fuera del texto mismo a preguntarnos si la leyenda del rey Arturo y los caballeros de la mesa redonda, lectura obligada

en los colegios de habla inglesa, puede relacionársele o no. Deteniéndonos en el antiguo relato, cabe pensar que no es un hecho casual que el personaje de Woolf lleve ese nombre. En la leyenda medieval, Percival es uno de los caballeros que busca el Santo Grial. En algunas versiones es quien lo encuentra y salvaguarda, en otras, quien lo pierde y desea recuperar constantemente. El Percival woolfiano viaja a la India en busca de algo que los lectores desconocemos. ¿De cumplir con una misión social, política, de ayudar en la causa de su patria? ¿Huyendo de algún amor, o buscándolo? No se sabe. Su muerte prematura deja la interrogante abierta. Este hecho nos permite ver la posible relación: la leyenda medieval, como la ficción woolfiana, se pueden ampliar a la noción de búsqueda que se perpetúa. Ni los lectores de Las olas ni el personaje woolfiano, ni el caballero medieval encuentran su respuesta.

Por otra parte, si consideramos que el Santo Grial ha sido entendido como símbolo de comunicación de una fuerza misteriosa, de expresión de pureza, de sabiduría, de bien espiritual y perpetua juventud, no parece impropio relacionarlo con la representación que Woolf confiere a Percival en la ficción. Desde esta mirada, el Percival woolfiano y el Santo Grial se fusionarían no sólo como objetos (personaje/copa) contenedores de los conceptos anteriores, sino también como agentes capaces de provocar o inducir un estado de comunión. Siguiendo esta línea de asociaciones es que observamos la despedida que reúne a Susan, Jinny, Rhoda, Louis, Neville, Bernard y Percival, como una especie de “Ultima Cena”, donde se expone de manera muy sutil un ritual de amistad y amor, de olvido del yo en pro de una apertura hacia el otro, y, cuyo instante cúlmine sería un ejemplo del llamado “momento del ser” por la autora. Si en la caracterización de Louis se hacen presente de manera explícita figuras del pasado histórico, a través del nombre de Percival vuelve a utilizarse el recurso, aunque de manera más indirecta.

Momento V

En su habitación, Neville recibe un telegrama que anuncia la muerte de Percival. Bernard recién ha sido padre cuando se entera de esto. Sale a la calle, va a una exposición de pintura, planea visitar a Jinny. Rhoda pasea por Londres pensando en la muerte de su amigo. Se compra un par de medias, va a un concierto, toma un puñado de

violetas y las arroja al río.

Elegías

Las olas rompían; retrocedían y rompían

de nuevo, como los golpes de una gran bestia.

A diferencia de los capítulos iniciales que acentúan el esplendor de la vida, llena de contradicciones, pero al mismo tiempo generosa en posibilidades, el quinto momento de la novela nos entrega la contraparte de esta visión, que Neville expresa sin mayores preámbulos: “ha muerto”, “es el fin” (151). Apenas con la asistencia de breves cuadros conmemorativos, similares a una sucesión de elegías[1], las voces de Neville, Bernard y Rhoda informan la muerte de Percival, desgarrándose así el fino velo que, de acuerdo a Woolf en Momentos de vida, mantiene oculta “una revelación de cierta clase” (105), la demostración de algo real que se mimetiza en apariencias. Desde esta instancia de revelación, de apertura a una experiencia inédita, se irán desprendiendo los monólogos interiores que siguen a la muerte de Percival, centrados, por ejemplo, en la aprehensión de saber que el amigo que inspiró una irresistible dicha en la cena de despedida yace ahora inerte y muy lejano, rodeado de rostros desconocidos. O la angustia en Bernard al imaginar el cuerpo “pálido y amortajado” (153), junto al deseo de un futuro que reciba benéfico la vida de su hijo recién nacido, sentimientos que discurren paralelos a la determinación con la que Rhoda decide “arrojarse sin miedo a las ruedas de algún ómnibus” (163).

La fluctuación entre elementos que remiten al erotismo y la ruptura, la domesticidad y la travesía, lo cotidiano y la aventura se realiza de modo casual, casi inadvertido; en otras palabras, Woolf combina tonos emocionales y focos de atención sin producir necesariamente un desgarro en la narración. De estos giros se instala el contraste, un recurso con el que la escritora realiza la figuración de ciertos eventos superponiéndolos por su diferencia cualitativa con otros. Percibe esta cualidad en la prosa de Jane Austen, señalando que de “semejantes contrastes procede una belleza, incluso una solemnidad, que no son sólo tan extraordinarias como su agudeza, sino una parte inseparable de ella” (El lector común, 53)[2]. En Las olas, por su parte, el lector pasa de la enumeración de

sencillos trámites en Greenwich a los preparativos con que Rhoda evocará a Percival dispersando violetas, y de este punto a una inesperada resolución suicida. La corriente de la conciencia confluye en eventos relevantes y nimios; aquello aparentemente fatuo transforma su cariz en ostensible esencia y viceversa; la superficialidad anecdótica de una enunciación o gesto se proyecta con impulso trascendente en todas direcciones. Si para Woolf la escritura se convierte en el testimonio directo que permite plasmar una revelación, constatando el desgarro de la realidad, la verdadera narración de la muerte de Percival, en el sentido de una evocación vívida del cuerpo silente, la realizan sus amigos a través del recorrido discursivo del monólogo interior.

¿Cuál es la trayectoria narrativa que sigue a la muerte? Para Neville, un dolor que “no ha de liquidarme. En este momento, en este preciso momento, estamos juntos. Te presiono a mí. Adelante, dolor, aliméntate de mí. Hunde tus colmillos en mi carne. Liquídame” (152). Un sentimiento que combina la intención de unirse a Percival en la recreación de una comunión evocada y el dolor tangible que se adhiere a la piel. Eros y Tánatos acercados por el deseo y distanciados por el reconocimiento del hecho irrevocable de la muerte, su presencia obscena, desprovista de artificios o representación. Bernard, en cambio, imagina las pérdidas derivadas de la ausencia de un cuerpo a medida que recorre calles y lugares públicos, mientras la populosa reunión de rostros transeúntes le recuerda que hay uno en especial que ha dejado de ser parte de esa vertiginosa afluencia de cuerpos en el corazón de la ciudad: “han perdido a un líder, a quien de seguro habrían seguido; y una de ustedes ha perdido felicidad y niños. Quien les podría haber dado todo eso está muerto” (153). Finalmente, Rhoda admite en el interior de una tienda que

el dolor se suspende en el instante en que una dependiente abre silenciosa una vitrina. Y luego su voz me despierta. Me sumerjo hasta el fondo en medio de las algas y veo que la envidia, los celos, el odio y el desprecio se desplazan como cangrejos sobre la arena a medida que ella me habla. Estos son nuestros compañeros. Pago la cuenta y me voy (160).

El habla de Rhoda es fundamental debido al lugar que ocupa en el contexto de las consecuencias derivadas de la muerte de Percival en general, y a la

percepción del dolor en particular. La cita posee, además, fuertes conexiones con un poema de T. S. Eliot, “La canción de amor de J. Alfred Prufrock” [“The Love Song of J. Alfred Prufrock”], de 1917, que sería recopilado más tarde en La tierra baldía [The Waste Land], de 1922, una de las obras representativas del modernismo[3] en habla inglesa. El poeta no sólo fue amigo de Virginia Woolf, ambos compartieron experiencias de renovación creativa reflejadas en la búsqueda de nuevos lenguajes literarios y estéticos; todas ellas manifestadas en los debates sobre arte y crítica literaria al interior del Grupo Bloomsbury[4]. Los vínculos se extienden también a la labor de difusión de trabajos inéditos. En 1917 los esposos Leonard y Virginia fundan en Richmond, Surrey, The Hogarth Press, una editorial pequeña pero influyente que se encargaría de divulgar a autores hasta entonces relativamente desconocidos en la escena literaria de Inglaterra, como Katherine Mansfield, E. M. Forster, Clive Bell, T. S. Eliot, Vita Sackville-West[5], y la traducción de la obra completa de Freud.

En el poema Eliot hace que su hablante lírico adopte la forma del monólogo interior con el fin de comunicar, al igual que Neville, Bernard y Rhoda, la angustia ante la pérdida y la agobiante percepción de su propia alienación. Utilizando un conjunto de recursos que van desde las asociaciones eróticas a las evocaciones de figuras míticas y clásicas, Prufrock crea redes de significación pertinentes a un tedium vitae[6], acorde con las fracturas provocadas por la irrupción bélica de un siglo nuevo y aterrador. Al igual que el habla de Rhoda, su monólogo cuestiona repetidamente la aparente uniformidad y simetría de la realidad:

¿Qué saco con decir que he recorrido estrechas calles al anochecer

Observando cómo sube el humo de tabaco

De hombres solitarios reclinados en las ventanas en mangas de camisa?

(T. S. Eliot: The Waste Land and Other Poems, 8)

Después de reconocer el fracaso del intento, declara:

Debí haber sido un par de tenazas irregulares

Que avanzan sinuosas en el fondo de un mar silencioso.

(T. S. Eliot: The Waste Land and Other Poems, 1998, 9)

Mientras Rhoda ve el sigiloso desplazamiento de las envidias del mundo transmutadas en el secreto egoísmo de acorazados cangrejos, Prufrock opta por identificarse con la muda inconciencia de un ser marino. Al final de este viaje la realidad se materializa en una fisonomía ineludible: el cuerpo silente de Percival y la impotencia de Prufrock, ambos magnificados en los espacios dispersos de la memoria.

La conclusión del poema muestra la ascensión del hablante lírico desde las profundidades del mar hasta una superficie enrarecida con la conciencia de su propia cavilación:

Nos hemos rezagado en las recámaras del mar

Junto a sirenas en guirnaldas de algas rojas y carmesí,

Hasta que las voces humanas nos despiertan, y sucumbimos.

(T. S. Eliot: The Waste Land and Other Poems, 11)

Los deudos de Percival también despiertan: la voz de la niña que compra cintillos saca a Rhoda de la fantasmagoría con que evoca la imagen del amigo y la instala en el dolor concreto que significa estar allí, en una tienda de la avenida Oxford en el centro de Londres, sobreviviendo la muerte de un querido amigo, admitiendo que “quizás sea posible creer que la belleza se apodere de todo una vez más” (161). De algún modo, los personajes apelan a una abstracción, a fin de sedar el malestar que se aloja en sus estómagos: allí está la hermosura de la juventud de Percival, el altruismo de sus acciones, la seguridad con que se abre paso en medio de paisajes desconocidos en otras latitudes. Pero los colmillos se

adhieren al cuerpo y la muerte es ahora perceptible, suscitando en los personajes una sensación de tedio y desencanto.

La muerte del amigo expone la condición mezquina evidente en cada detalle, desde la ignorancia natural de la gente hasta la recepción de una realidad hostil que Woolf materializa en el ritmo vibrante y profano de la ciudad. El dolor se mueve en las mentes de los otros personajes que se esfuerzan por conservar una queridísima imagen en medio de las exigencias de los afanes cotidianos. La perplejidad de Rhoda se refleja en el siguiente pasaje, construido a partir de asociaciones desmembradas y fragmentarias que se irán volviendo cada vez más recurrentes en los monólogos de los personajes:

Con su muerte Percival me ha hecho este regalo, me ha revelado un terror, me ha dejado caer en esta humillación –rostros y rostros, servidos como platos de sopa por cocineros; burdos, mezquinos, prosaicos; mirando los escaparates de las tiendas [...]; destruyéndolo todo, manoseando incluso nuestro amor, dejándolo impuro con sus dedos sucios (163).

Finalmente, los personajes de Las olas comparten con el hablante lírico del poema de Eliot una reflexión sostenida que, inmovilizándolos en sus respectivas rutinas, les hace reformular aquello que se creía sólido y permanente. Nace con la muerte una incertidumbre que viene a confirmar el colapso del círculo mágico de Elvedon –espacio encantado con la visión intuitiva de los niños–, anticipando así una percepción nueva del paso del tiempo que, en un tono más reflexivo y pausado, comenzará a expresarse en los siguientes momentos.

1 Elegía

La elegía es un subgénero lírico dedicado a la memoria de un ser querido que ha muerto. En los cantos clásicos griegos, el tono de la elegía era solemne y formaba parte de los ritos funerarios públicos. En un sentido más amplio, la elegía expresa el dolor provocado por la pérdida de ideales o sentimientos asociados a la plenitud y la armonía.

2 De acuerdo a Woolf, en Los Watson Austen crea un momento que se “basta a sí mismo; brilla; reluce; queda suspendido ante nosotros, profundo, trémulo, sereno por un segundo; luego pasa la doncella, y esa gota, en la que toda la dicha de la vida se ha congregado, desciende suavemente de nuevo para entrar a formar parte de la marea y el fluir de la existencia común”, 53-54.

3 Modernismo

El Modernismo es un movimiento artístico del primer tercio del siglo XX que, en su vertiente literaria, se caracteriza por la ruptura con el realismo y la búsqueda de un lenguaje experimental que privilegia la subjetividad y la función autorreferencial del lenguaje. La omnisciencia del narrador decimonónico, por ejemplo, da paso a una narración incierta que pondrá en riesgo la visión de la realidad. En este sentido, la confluencia polifónica de seis voces en Las olas plantea un modo más próximo a la fragmentación que a la concepción orgánica del objeto literario.

4 Grupo de Bloomsbury

Círculo de escritores, intelectuales y críticos cuyo interés común fue la experimentación artística durante las tres primeras décadas del siglo XX. Se reunían en el distrito Bloomsbury de Londres y sus principales integrantes eran Virginia Woolf y su esposo, el crítico de arte Leonard Woolf; los pintores Vanessa Bell (hermana de Virginia), Duncan Grant, Roger Fry y Clive Bell; y el economista John Maynard Keynes, entre otros.

5 Vita Sackville-West

Novelista y poetisa inglesa (1892-1962). Su poema narrativo "La tierra" ["The Land"], de 1926, describe en tono realista el entorno bucólico en Kent, lugar donde se asientan las raíces aristócratas de su familia. La novela Orlando (1928) que

Virginia Woolf dedica a Vita describe algunos episodios en la vida de la familia Sackville-West.

6 Este tedio de vivir no se refiere a la insatisfacción derivada de una rutina o un proceder maquinal, sino a la desazón surgida ante la certidumbre de nuestra finitud. Con los efectos del tiempo sobre la materia reconocemos la existencia de

una mortalidad carnal, sustrayéndonos de la dimensión ideal, imaginada o mentada de la muerte.

Duelo: fluidez interrumpida

El sol llega a su punto más alto. Sus rayos inciden en la arena y las rocas. Los pájaros cantan a un solo oído y después callan. Las olas rompen y deslizan con rapidez las aguas sobre la arena.

En la sección anterior se recogía la idiosincrasia que cada personaje intentaba abolir. Sus gestos, como piezas de un ritual, congregaron en torno a Percival: el amigo que se iba a India, el nombre que llamaba nuevos significados, el objeto sagrado que permitió el desarrollo de un woolfiano "momento del ser".Ahora, seguiremos los dolientes pasos de Rhoda por Londres, luego de la muerte del amigo.

Habiendo recibido la noticia de la muerte de Percival, Neville imagina la forma como su amigo cayó del caballo en India y siente que todo ha terminado bruscamente. Después de este golpe, piensa que el mundo se quebrajó. Que de ahora en adelante no habrá nadie que lo conozca y viene a su mente la imagen del manzano de Elvedon, frente al cual había sentido de niño que una condena pesaba sobre la humanidad.

En Las olas, el cuerpo de Rhoda ha quedado paralizado y su imaginación –al igual que la de Neville– revive una experiencia de la infancia: "Ahí está el charco […] y no puedo cruzarlo" (586). La mano, dice, no tiene ahora a qué asirse para regresar como antes lo hizo a la seguridad de su cuerpo. "Todas las formas de vida palpables" (587), agrega, la han defraudado y aquello que le permitía continuar ha desaparecido.

El profundo duelo que vive Rhoda hace eco del vivido por la autora al morir su hermano. Al respecto Quentin Bell, su sobrino, en su biografía de Woolf nos señala que

La muerte de Thoby fue un desastre del que Virginia no podía recuperarse fácilmente. Dos años más tarde aún sentía su pérdida agudamente: resultaba extraño vivir en un mundo en que él no existía, e, incluso veinte después, todavía le parecía que su propia vida no era más que una excursión sin él, y que la muerte no sería más que un retorno a su compañía (177).

Agrega además, que el personaje de Percival habría nacido luego de una incursión de la autora por Cambridge –donde Thoby era estudiante– y como representación de las sensaciones de duelo expresadas por los cercanos a él (Bell 177).

La constatación de la ausencia de Percival y lo que ello significa también llevan a Rhoda a una desesperada búsqueda, intentando cruzar nuevamente el "charco" para reinsertarse en el mundo. Esta búsqueda transcurre entre un gesto inicial y otro final asociados al agua, transformando el acontecer intermedio en un paréntesis abrazado o enmarcado por esa agua.

Los pasos de Rhoda a través de las calles de Londres nos conducen por los distintos ámbitos en los que ella trata de encontrar compañía para su alma solitaria y alivio al dolor que ya percibía desde niña, y que ahora con la muerte de Percival se agudiza. Su duelo supone un transitar entre un espacio público y uno privado: Rhoda con su sufrimiento a cuestas, observando y formando parte de la ciudad como un elemento más, y Rhoda dentro de sí observándose, oyéndose y re-formándo-se.

"Iré a Oxford Street y me compraré medias para ir a una fiesta[1]. Haré las mismas cosas de siempre en la luz destellante…" (587). En esta inserción en lo cotidiano-público, Rhoda va comprobando cómo las cosas ahora están revestidas de nueva ruina. Mientras avanza, se dirige a un tú imaginario: "Mira la calle, ahora que Percival ha muerto […] Las casas apenas se sostienen […] Temerarios y en desorden los autos pasan y rugen, persiguiéndonos hasta la muerte como una jauría sangrienta […] El rostro humano es repugnante" (587). Inmediatamente, vuelta hacia sí, agrega: "Estoy harta de lo bonito; cansada de privacidad. Cabalgo sobre las aguas y he de hundirme sin que nadie me salve" (587).

En el interior de la tienda, su búsqueda se traduce en:

Podría creer que la belleza inicia su curso nuevamente. Su murmullo se desplaza por estos pasillos. Y así nos encontramos con cálidos intersticios en el corazón del caos; alcobas de silencio que nos protegen bajo el ala de la belleza de aquella verdad que deseo (588)[2].

La voz de la muchacha de la tienda ofreciendo las medias a Rhoda, la trae a la realidad. Los seres humanos que la rodean avanzan como cangrejos por los pasillos, esos son sus camaradas, dice. Sale a la calle: el odio, la envidia y la indiferencia presentes adonde mira constituyen una espuma en el terrible rostro de la vida. Ellos son los que nos acompañan, agrega, quienes se sientan a cenar y conversar con nosotros. Esta idea le trae finalmente a la memoria sus amigos de Elvedon. Imagina lo que cada uno hará al saber de la muerte de Percival. Esta evocación en la distancia aumenta en el lector la sensación de aislamiento que abraza a Rhoda, a pesar de estar rodeada de gente, autos, ruido. La soledad se refuerza en el plano del discurso por la ausencia en este quinto momento de Louis, Jinny y Susan. Cada amigo "habita" su propio duelo. Dentro de ese mundo la percepción de la muerte de Percival es diferente para cada uno, y así, lo que podría haber sido una experiencia común vivida de manera similar, es un acontecimiento que se vive en la reclusión del propio yo.

La soledad es palpada ahora en toda su magnitud.

Rhoda se pregunta si en su asistencia a un museo o a un palacio como Hampton Court recobrará "[…] la belleza, e impondré orden en mi alma descompuesta y atormentada?" (589). Estando sola, responde, parecerá "que cuelgo junto a otras personas como un trozo de carne amontonada con otros trozos de carne." (589)[3] .

Luego, corroborando en el lector la sensación de fragilidad y dependencia, Rhoda siente que su cuerpo es conducido a una sala de conciertos, como un bulto más: "Por lo tanto, nos amontonamos como larvas sobre el lomo de algo que nos llevará más allá…" (589) La música y el canto provocan un viaje transitorio. Al regresar, Rhoda cuestiona el mundo circundante: "'Como', y

‘como’ y ‘como’, sí, pero ¿cuál es esa cosa que hay bajo la apariencia de la cosa?” (590). Bajo esa apariencia se ha “construido un perfecto habitáculo… Hemos construido rombos y los hemos colocado sobre rectángulos” (589), piensa. Los constructos mentales elaborados aparecen por un instante como un consuelo para rápidamente perder su lozanía, así como la pierden los músicos y el público que asiste al concierto en una tarde calurosa.

Finalizado el recorrido, compra un ramo de violetas en Oxford Street diciendo: “Estas son, entonces, las flores que crecen en medio de la hierba del campo pisoteadas por las vacas, azotadas por el viento, casi deformes, sin fruto ni brotes” (591). Toma el tranvía, camina por la orilla del río y lanza las flores: “Ahora me voy a desprender. Ahora y finalmente liberaré el deseo de dejarme consumir… arrojo mis violetas, mi ofrenda a Percival” (592). Su ofrenda, sin embargo, la liberará –provisoriamente, como se verá más adelante– de su propia consumación.

En adelante el cuerpo Rhoda se presentará despojado de la parte esencial que lo reconcilió por momentos consigo y con el mundo. El tiempo de la adquisición de una identidad ajena queda atrás y aparece la necesidad de constituirse en un yo auténtico, sin poder recurrir ahora a la ilusión que todo puede ser distinto y más amable. Percival simboliza aquí la extinción de esa posibilidad: “Percival, con su muerte, me ha hecho este presente, me ha revelado este terror” (592)[4] .

1 Así como Rhoda sale a comprar, Clarissa Dalloway va por flores y Orlando por hilos: “Aquí, mientras distraídamente palpaba el hilo, se abrió una de las cancelas y dejó pasar, tal vez del departamento de novedades, una ráfaga de perfume, ceroso, como teñido por velitas rosadas. Se ahuecó el perfume como una concha alrededor de la figura –¿de varón, de muchacha?– joven, grácil, atrayente– una muchacha, Dios mío, con pieles, con perlas, con bombachas rusas; pero, ¡falsa, falsa!” (264).

2 En Diario de una escritora, el 19 de Junio de 1919, Woolf expresa haberse sentido “desolada, polvorienta y desilusionada”, buscando la belleza al ir por la calle. “Ayer, en Londres, las habituales pegajosas y espesas aglomeraciones humanas, adormecidas y en torpor, como un puñado de abejas mojadas, se arrastraban por Trafalgar Square, y se balanceaban sobre los pavimentos de los

alrededores. Lo único agradable que vi se debió antes a un leve soplo de viento que al arte decorativo; unas largas banderas en forma de lengua, colocadas en lo alto de la columna de Nelson, lamían el aire, se enroscaban y desenroscaban, como gigantes lenguas de dragón, con lenta belleza un tanto sorprendente." (34).

3 ¿Qué significa sentirse "colgada y expuesta como carne amontonada", es Rhoda o es la propia autora quien se percibe así, y si es Rhoda, lo es como personaje de una historia o como parte del discurso? Invitamos al lector a reflexionar en el significado de esta misteriosa expresión. Algo que cuelga, está sujeto y pende de otra cosa, es decir, depende de algo distinto a sí. Algo expuesto, puede ser aquello puesto para algo, para ser observado, llevado, comprado, comido, etc. En este caso, es un trozo de carne el expuesto, un ser inanimado. Entonces no es él mismo quien se expone sino que alguien o algo lo expone para que otro lo toque, vea, se lo coma, lo lleve. Carne expuesta y "amontonada", por consiguiente, formando parte de un grupo, no poseyendo diferenciación como entidad única sino que colectivamente. Ahora, veamos el contexto en el que viene la asociación mental al personaje: bajo un estado de profundo pesar ocasionado por la muerte de un amigo, paseándose a la deriva por la calles de Londres. De manera que la expresión puede referirse a la visión de una carnicería donde las carnes cuelgan expuestas (vistas desde lejos como un solo montón) para que los clientes las

escojan y se las lleven para comérselas. En resumen, la expresión hablaría de dependencia, mediación, factibilidad de ser comido e indiferenciación. Con estas ideas en mente, abordemos la segunda parte de la pregunta: la carne amontonada, colgada y expuesta podría referirse a: a) Rhoda como "personaje de la historia", sujeta a ella, expuesta por la historia, susceptible de ser escogida, comida-leída, lo que parece coherente con la Rhoda que hasta ahora se ha venido mostrando en la ficción; b) la vulnerabilidad de Rhoda, como signo, como parte del discurso y por lo tanto como parte de una "obra de arte" –a saber, la novela en la cual existe– a ser comida-comprendida, en efecto, es lo que intentamos hacer en este momento ; c) el sentir de Woolf frente a la "exposición de sí misma" en esta obra en particular, o bien, a la exposición de su obra en forma genérica al público –entre quienes estarían en primera instancia aquellos críticos tan temidos por la autora. Desde nuestra perspectiva, la expresión que comentamos es un ejemplo de aquellas ocasiones en las cuales el autor puede decir –de manera natural y coherente con la historia y el discurso– lo que piensa y siente a través de un personaje. En su Diario de una escritora, el día lunes 17 de marzo de 1930, Woolf señala: "La prueba de la bondad de un libro (para el

escritor) consiste en ver si ofrece un espacio en el que, de forma perfectamente natural, una pueda decir lo que quiere decir. Tal y como esta mañana he podido decir lo que Rhoda dice", 214.

4 Por el momento, es importante señalar que la idea de la muerte con sentido redentor es un tema reiterado en la obra de la autora, como se verá más adelante.

Momento VI

Louis firma papeles en su oficina; recuerda la muerte de Percival y a sus amigos. Susan en su casa de campo canta, alimenta a su hijo recién nacido y se acuerda de Jinny. En una reunión social, Jinny es abordada por un hombre. Neville se encuentra en una habitación con una mujer. Piensa en el amor, la vejez y en la necesidad de estar acompañado. Todos tienen poco más de treinta años.

La muerte y sus gestos cotidianos

El sol ya no se apoderaba

del centro del cielo.

Introducido por Louis, este episodio describe las consecuencias de la muerte de Percival. Mientras la narración anterior se caracteriza por la incredulidad con que se enfrenta el desgarro, la expresión de la ausencia y la remota esperanza de reunirse con una fuerza conciliadora, el sexto momento en la narración inaugura una asimilación más pausada de la muerte.

Las actividades que permiten la continuidad de Londres y su fisonomía moderna se desarrollan secular y rutinariamente: la mujer anónima que, sin saberlo, fue interlocutora de Bernard en una concurrida calle de la ciudad probablemente tuvo sus propios hijos y fue otro el encargado de llenarla de felicidad; son otros los líderes que administran y sitúan eficazmente en los estratos del cuerpo político[1] la tumultuosa procesión de gentes; es otro el emisario que impone orden en una polvorienta carretera en las afueras de Nueva Delhi; otro el burócrata que extiende el arte, la cultura y la lengua inglesas en la inmemorial tierra védica; otro cuyos ojos fijan la mirada en un punto del Ganges evocando la familiaridad del Támesis.

Los amigos que sobreviven a Percival también son parte de este cuerpo político y su estructuración en el movimiento continuo del devenir; cuerpos sujetos a causas altruistas, pasiones pasajeras, maternidades exhaustas, trabajos y afanes alienantes, el tiempo y la muerte. Luego de interiorizar las observaciones mentales de los personajes en este sexto segmento, el lector se queda con la impresión de que ellos, al intentar superar el dolor que significa la muerte de Percival, como también la desintegración grupal e individual, se aproximan cada vez más a las actividades y símbolos de sus respectivas identidades públicas. Una identificación que se enuncia desde el reconocimiento de la madurez.

En los momentos que preceden la muerte de Percival los personajes se

encuentran tensionados entre la afirmación social y la necesidad de individuarse en términos cartesianos, como en el caso de Louis y su identificación con personajes históricos y literarios representativos de la modernidad. Con la muerte de Percival, por otro lado, se percibe la búsqueda de gestos rutinarios en los amigos que le sobreviven. Louis, absorto en las tareas de su cargo en la empresa naviera, piensa que "en parte gracias a mi asiduidad y decisión he ayudado a que esas líneas en el mapa conecten diferentes puntos del planeta" (168)[2]; Susan, en el fascinante territorio de la maternidad, pondera: "dejé de ser enero, mayo, o cualquier otra estación; estoy envuelta en una fina hebra alrededor de la cuna, cubriendo un capullo de mi propia sangre, protegiendo los delicados miembros de mi bebé" (171); Jinny, consciente de su belleza, se siente "sumergida, clavada, embalsamada por flores y hojas de terciopelo cuya frescura ha permanecido en el agua" (177); Neville, enamorado de un recuerdo:

Tú eres tú. Es lo que me consuela ante la ausencia de muchas cosas –soy feo, soy débil– y la depravación del mundo, y el término de la juventud y la muerte de Percival, y la amargura y el rencor y envidias innumerables (181).

Como notamos en "Historias y subjetividad", existe una relación entre la forma en que Louis se comunica con su historia privada y el modo en que concibe el desarrollo de la humanidad[3]. No es accidental, en consecuencia, que en este sexto momento Louis se refiera a Platón, Sócrates y Napoleón, revelando una confianza en una historia de contornos trascendentes, metafísicos. De este modo, el personaje suspende la construcción de su subjetividad en torno a la Naturaleza, deslizándose de lo privado a lo público en dos sentidos: por un lado, como un competente agente de asuntos navieros en la cuidad de Londres, ocupación que lo vincula con las circunstancias históricas de su país; y por otro, identificándose con los autores de las grandes narraciones cuyo relato descansa en el iluminismo y la perfectibilidad del ser humano.

Estos dos artificios, trabajo y lectura, le permiten mitigar la separación de los amigos, la muerte de Percival y la pérdida de la juventud, vitalidad que identificamos al comienzo con el jardín en Elvedon. Sobre este punto Morin señala que "como el individuo vive en un universo donde existen el azar, la incertidumbre, el peligro y la muerte, el sujeto tiene inevitablemente un carácter

existencial. Lleva en sí la fragilidad y la incertidumbre de la existencia entre el nacimiento y la muerte" (80), devenir incierto que enfrentan otros personajes en la obra de Woolf, por ejemplo la Sra. Ramsay respecto al futuro de sus hijos en Al faro [To the Lighthouse], de 1927, y que traducido a lo colectivo motiva la puesta en escena de la historia de Inglaterra en Entre actos [Between the Acts], de 1941. En el caso de Louis el futuro se encara a través de la alusión a los clásicos y a un sentido de historia que el mismo modernismo contradice con sus obras experimentales, y con la ruptura o resignificación de la tradición. Hasta qué punto Louis es contradicho por Las olas en un juego metaficticio[4], vale decir por la matriz narrativa que posibilita su enunciación, es una pregunta pertinente con un devenir tensionado entre Naturaleza y cultura, y para la cual esbozaremos algunas opciones de lectura en los siguientes capítulos.

1 Del mismo modo que Las olas ofrece un despliegue de la intimidad de los personajes a través de sus monólogos interiores, la obra también sugiere aspectos de la vida social en Londres a comienzos del siglo pasado. Si bien Woolf se concentra en el examen de la interioridad subjetiva, la novela esboza una imagen de ciudad imprescindible para la caracterización realista de personajes que se mueven en una urbe moderna circundada de calles y automóviles, estaciones de trenes, cinematógrafos y salas de espectáculos, museos, cafés, un parlamento y sus ministerios. En consecuencia, sus personajes no flotan a la deriva de un mar puramente subjetivo, escindido de la realidad exterior, sino que interactúan en un espacio urbano donde la cotidianeidad y lo familiar también se incorporan al tejido narrativo.

2 El trabajo que Louis desempeña remite al lector a la imagen del viajero, discutida en la primera parte de este trabajo. En el sexto momento de la novela, sin embargo, la ocupación del personaje entrega una connotación diferente que explicaremos en la siguiente sección.

3 La perspectiva idealizada y romántica de Louis es análoga a lo que Foucault denomina una interpretación metafísica de la historia, visión que sitúa al personaje en la concurrencia de hitos continuos y estables.

4 Una lectura metaficticia surge de las reflexiones que la obra genera sobre sí misma o sobre temas relativos a su composición. En narrativa, por ejemplo,

existen numerosos casos de novelas sobre novelas o historias en las que el autor discute cómo ha escrito una obra literaria, advirtiendo a sus lectores sobre el carácter deliberado que subyace en el proceso de creación artística. Una obra ejemplar de este tipo de relatos es La vida y opiniones del Cabellero Tristram Shandy [The Life and Opinions of Tristram Shandy], 1759, del autor inglés Laurence Sterne (1713-1768), uno de los precursores de la novela moderna y el monólogo interior. Como se sugiere en las reflexiones del “Momento VI”, la aspiración de trascendencia en Louis admite una lectura metaficticia al considerar el modernismo de Las olas. Es decir, la novela hace que nos percatemos de la discrepancia entre su gesto experimental más sobresaliente, la presencia del monólogo interior, y el papel que éste juega en la caracterización de un personaje que anhela perdurabilidad.

La vida, un paréntesis de plenitud

El sol ya no está en la mitad del cielo. La luz cae oblicua

y se derrama en los rincones. Los pájaros están quietos.

Hacen un alto en su cantar, como si estuvieran

saciados de sonido, como si la plenitud del medio día

les hubiera dejado ahítos. Las olas se alzan, curvan y rompen,

rodean las rocas y la espuma salta.

La sección anterior nos remitió a los pasos de Woolf luego de la muerte de su hermano Thoby; y a los de Rhoda, acaecida la de Percival en India. La autora va en busca del hermano a Cambridge; Rhoda, coge en un ramo de violetas lo que no puede asir de su amigo ido. Ambos duelos atraviesan calles y tiendas de Londres. Saludan a la señora Dalloway y a Orlando. Evocan los "charcos": instantes en la vida de la autora y de su personaje, que paralizaron el devenir. Expresan una común aversión a las multitudes. Ahora, proponemos al lector la observación de ciertas técnicas narrativas que ayudan a la conformación de los personajes woolfianos.

La mano de Louis se apresta a firmar unas cartas. Susan fija su mirada en la ventana mientras hierve la tetera. Las piernas de Jinny se acomodan al sentarse en el sofá junto a un cuadro. El rostro de Neville se vuelve hacia el reloj que descansa sobre la chimenea. En el espacio que media entre la consumación de estos gestos se estampan los recorridos que las cuatro mentes realizan[1].

"Puedo ver el peral, a través del vapor, en el cristal de la ventana" (597), dice Susan, y con voz desentonada, canturrea para que su niño no escuche los golpes metálicos de los lecheros. "Duerme", para alejarlo del "temor de la destrucción próxima a la cuna de mimbre" (597). Pues algo terrorífico puede acercarse a la cuna del niño, piensa Susan, y transformarla en una fiera: "de modo que bien

podría derribar de un solo golpe a un intruso, a un bandido que osara entrar en esta habitación e interrumpir el sueño de quien se encuentra en ella" (598). Repite, "duerme, duerme" mientras pasea por la casa en delantal y zapatillas, mientras ordena, limpia, alimenta y va de cuarto en cuarto con un plumero. Aunque ya no sale al amanecer, ni escucha la música del campo, ni es ella misma, enero, mayo u otra estación. Tampoco distingue ahora "si es verano, si es invierno no sabría decir por el césped del valle o por la flor del espino; sólo por el vapor en el cristal de la ventana o la escarcha que se deposita en ella" (598). Al mismo tiempo, mirando por la ventana junto a su hijo, señala que: "sus ojos verán, cuando los míos estén cerrados […] mezclada con ellos iré y veré la India" (598). La certeza que vendrán más hijos y que la vida corre por sus miembros, la hace sentir plena. No obstante, percibe que está saciada de felicidad y que "a veces desearía que esta saciedad abandonara mi cuerpo y que la casa en reposo perdiera gravidez" (599). Este deseo parece cumplirse. En este punto, su discurso se va haciendo más leve (Calvino 39)[2]. Indica elementos que van desde lo próximo a lo más lejano, y su imaginación los transforma –como si dieran un salto– en los de otro lugar: el reflejo de la luz de la lámpara junto a ella arde a través de la ventana, en el corazón de la enredadera; el sendero de siemprevivas es como una calle iluminada; el sonido del viento es ruido de la ciudad y después es la voz de Jinny diciendo: "¡Ven, ven!".

"Si tú, a quien acabo de conocer, me dijeras: 'El coche sale desde Piccadilly a las cuatro'; me iría contigo inmediatamente" (600), dice Jinny, quien repantigándose en el sofá bajo el cuadro, escucha la voz de un hombre que le cuenta historias de los otros invitados a la reunión social a la que ambos asisten: "esa mujer, […] con las pagodas de perlas que cuelgan de sus orejas…" (601); la vieja de los diamantes, el millonario, el juez, el que tiene un ojo de vidrio y el otro de mentón azulado, van siendo objeto de un comentario, en reuniones como esas –le acota el hombre– se descifran los jeroglíficos escritos en las caras de los demás. Jinny, entre tanto, piensa que los que viven con el cuerpo como ella, ven sólo el perfil de las cosas y se ven obligados a seguir la llamada del cuerpo. Ella no reflexiona qué es la vida. Ella necesita sentirse mezclada con la multitud, balancearse, subir y bajar, ser azotada como un barco en el mar.

Así como Jinny, Clarissa Dalloway y Orlando asisten a una reunión social. Orlando, luego de un largo aislamiento, insertarse en la sociedad londinense de la época. El narrador, con mucho humor, nos describe el desenvolvimiento de estos episodios diciendo "La verdad –si nos atrevemos a usar esa palabra para ese tema– es que esos grupos de personas están como hechizados […] En tal

casa se creen felices; en la otra ingeniosos; en una tercera profundos. Todo es una ilusión (lo cual no significa un reproche, porque las ilusiones son los más necesario y lo más precioso que hay en el mundo… […] Tal es la clave de por qué Mme. Du Deffand [en este caso la anfitriona de Orlando] sólo dijo tres frases ingeniosas en cincuenta años." (Orlando, 174).

En medio del transcurso de la fiesta a la que a asiste Jinny en Las olas, se pone de pie (iniciando otro paréntesis) e imagina el encuentro con un hombre que ha surgido de la pared. Se cree perseguida, su cuerpo toca asperezas, siente la frialdad de la baranda de hierro en sus manos. Todo es éxtasis. Salen a la oscuridad de una noche húmeda, huele rosas, violetas, sus pies rozan la grava y el césped, hay ruidos de ramas por entre malezas espinudas; una la ha penetrado y flores de terciopelo y hojas rodean su cuerpo, lo cubren y lo perfuman.

Si comparamos a Jinny y a Susan, Jinny ha vivido peligrosamente saltando como cabra montés, de hombre en hombre, con los sentidos erectos. En tanto, el cuerpo de Susan ha sido un hueco, un tejido de hilo muy fino, sintiéndose una brizna acarreada por el viento, a veces rozando el pasto húmedo. Detrás de la puerta cerrada de Susan, está el silencio y el suspiro de los campos. La puerta abriéndose junto a Jinny deja entrar a más y más personas por escrutar, por conocer. Susan se vierte en el hijo, se guarda. Jinny es receptáculo y se despliega.

En el acontecer de la naturaleza y de las cosas referido a este momento, la autora hace alusión a un estado de plenitud en los pájaros, en los juncos del río, en el grifo que dejó de gotear. En Susan, ese estado se manifiesta en la forma de una tensión entre lo placentero-trascendente y lo atemorizante-agobiador que le supone el ser madre. En Jinny la plenitud se evidencia en un equilibrio, una armonía entre los deseos de su cuerpo, y la recepción que éste tiene en los demás. Un ejemplo es el instante en que al sentir la mirada de un hombre, se pregunta si ello se deba a que tal vez ella haya movido su brazo, o agitado su pañuelo a lunares, dando por entendido que si así hubiese sido, el individuo no habría podido evitar fijarse en ella.

La brevedad de los pasajes en donde Susan y Jinny viven instantes de felicidad sugiere que en ellas fugacidad y plenitud se experimentan unidas, en escenas que se escapan tan pronto son representadas. A su vez, su encapsulamiento en un paréntesis gestual, permite sentirlas más a la mano, destacadas y estáticas como un cuadro al que volvemos la mirada cada tanto y podemos decir, "mira ahí está

todavía Jinny acomodándose en el sillón; escucha como Susan sigue cantando a su hijo en la cuna”.

▪

1 Paréntesis gestual

Recurso narrativo que interrumpe el curso del relato mediante la enunciación de un gesto, que se suspende en la mitad de su realización para insertar el discurrir mental del personaje que lo efectúa. El corte termina con la enunciación expresa por parte del autor del cierre del gesto, o bien, si ésta no aparece, es el lector quien lo termina en su imaginación. Dentro del paréntesis no hay referencias al gesto mismo (ver Erich Auerbach, Mimesis. La representación de la realidad en la novela occidental, 1950, 499). Por otra parte, el lapsus enmarcado por el gesto prolonga el tiempo “real” en un acontecer que se deja en suspenso. Al enmarcar con el ademán el discurrir mental, éste cobra tanta o más realidad que lo gestual. En palabras de Ricoeur, “la ficción consiste así en tejer juntos el mundo de la acción y el de la introspección” (539). Las asociaciones realizadas en el paréntesis duplican el momento presente: dos hechos están ocurriendo simultáneamente. La caracterización, por lo tanto se retroalimenta de ambos mundos, y la aparente futilidad del instante –no está ocurriendo algo especial, es la vida simplemente, se magnifica de manera definitiva.

2 En palabras de Italo Calvino, “la búsqueda de la levedad como reacción al peso del vivir”. En su libro Seis propuestas para el próximo milenio el autor da cuenta de seis aspectos que él considera deberían contener los textos de ficción: levedad, rapidez, exactitud, multiplicidad, visibilidad, y consistencia.

Momento VII

Bernard viaja a Italia, piensa en el paso del tiempo, en que no ha encontrado una historia para sus notas, dudando de si existe esa historia y de su utilidad. Susan corta flores en su campo. Se siente hastiada. Recuerda a Percival, a Rhoda, las frases de Bernard y Elvedon. En una estación de trenes Jinny se mira en un espejo, comprobando que ya no es joven, y siente miedo de su cuerpo envejecido. Luego se anima y vuelve a casa a esperar que llegue algún amigo a verla. Neville lee un poema. Mira la vida sin pasión. Imagina a Louis y a Rhoda. Espera a alguien. Louis también lee o recuerda un poema. Ocupa un lugar importante en la empresa naviera. Recuerda a Rhoda, que ya no está junto a él: viaja, asciende una montaña española. Vienen a su memoria los amigos que están en Londres, y piensa que está libre de ellos y de decir mentiras. Recuerda su ofrenda a Percival.

Desde el ático: un cruce de caminos

Por un momento todo se mecía en incertidumbre y ambigüedad, como si una gran mariposa nocturna hubiese ensombrecido la inmensa solidez de mesas y sillas con el movimiento de sus alas.

"Viento del oeste, ¿cuándo soplarás,/ Para que dejes la tersa lluvia caer?/ ¡Dios! ¡Que mi amor se acune en mis brazos/ Y yo en mi lecho nuevamente!" (200-203)[1]. Con este brevísimo poema inglés anónimo del siglo XVI Louis rítmicamente entrelaza sus pensamientos en este séptimo momento. Señalamos que los momentos V y VI están ensombrecidos tanto por la muerte de Percival como de la juventud de quienes le sobreviven. Realidades que en esta instancia se encuentran asimiladas a ocupaciones de carácter rutinario que distraen a los personajes.

Louis, por ejemplo, encuentra resignación en el manejo profesional de su trabajo, viendo que se ha convertido en alguien "inmensamente respetado", alguien que sin "vanidad puede suponer que muy pronto será el dueño de una casa en Surrey, dos autos, un invernadero y algunas especies exóticas de melón" (200). A pesar de esta aparente absorción en lo prosaico, Louis retorna invariablemente a su ático, sitio que remite simbólicamente al mismo tipo de recogimiento que se produce en el escondite del jardín, la capilla en el colegio o el comedor de la universidad. Constatamos así que los lugares vinculados a la caracterización más íntima de Louis actúan como umbrales que lo comunican con el centro del planeta, con ingentes capas minerales que han de inhumarlo y conectarlo con un origen, por medio de un viaje regresivo que notamos en la discusión del Momento III. Este hecho destaca el sentido paradójico de su ocupación: como agente en una empresa de comercio marítimo ha logrado "comunicar al mundo con la travesía de innumerables barcos" (200), sin embargo ha sido incapaz de disolverse eróticamente en ese mismo mundo, objeto de curiosidad y deseo.

En este momento, las reflexiones de Louis son inseparables del espacio en que se encuentra, del mismo modo que los pensamientos de Rhoda se conectan con el

paisaje montañoso que la rodea, y que como destaca Gasman más adelante, constituye un registro indispensable para la lectura simbólica de esta subjetividad enfrentada a la imagen del abismo. En el caso de Louis, casi inadvertido en la acumulación de techos, pórticos, tejados y ventanas, el ático que se alza en un animado barrio londinense permite el desarrollo de un simulacro, una puesta en escena de aquel tipo de identificación inequívoca entre hombre y Naturaleza, distanciando a Louis de la sensibilidad modernista y comunicándolo románticamente con los ciclos de regeneración y muerte. En su Poética del espacio, Bachelard nos entrega, desde la fenomenología, una ilustración pertinente a la fluctuación entre lo interior y lo exterior, lo subjetivo y lo objetivo, cuando señala que "por su 'inmensidad', los dos espacios, el espacio de la intimidad y el espacio del mundo, se hacen consonantes. Cuando se profundiza la gran soledad del hombre, las dos inmensidades se tocan, se confunden" (241)[2]. Ahora bien, es en este espacio de aislamiento y conexión donde la presencia del poema se entrelaza con la corriente de la consciencia, permitiéndonos una lectura intertextual[3] entre los versos y la experiencia del personaje. Es en el ático donde el objeto de arte y el deseo de escisión con la realidad potencian la aspiración de trascendencia, que Louis traduce en la siguiente reflexión:

No soy un ser solitario ni transitorio. Mi vida no es un destello fugaz como el de la superficie de un diamante. Me sumerjo en el suelo con dificultad, como si un centinela arrastrase una lámpara de celda en celda. Mi destino ha sido recordar y entretejer, uniendo en un sólo diseño todas las fibras, las delgadas, las gruesas, las rotas, las que sobreviven en nuestra larga historia, en nuestro tumultuoso y variado presente (202).

Mientras Rhoda siente una brecha entre su propia imagen y la inconmensurable expansión que observa desde la planicie, el ático enfrenta a Louis con un abismo que le hace contemplar la ciudad como un sustituto de la íntima conexión con la Naturaleza, es decir como una segunda naturaleza, excitante pero degradada. El ático evoca la fuerza de esa conexión experimentada en la niñez, bajo la sombra de un escondite en el jardín de la escuela. Podemos conjeturar que el hablante lírico del poema es un navegante, aislado en una costa extranjera, esperando las condiciones que le permitan zarpar nuevamente y reencontrarse con lo familiar.

Una canción que perfectamente podría haber estado en los pensamientos de Odiseo mientras observaba con recelo los distantes mares que lo separaban de su codiciada Ítaca. La motivación del hablante es el término del viaje incesante; llegar al destino y arraigarse finalmente allí. ¿No es Louis una especie de viajero cansado de un peregrinaje errático, de la racionalización moderna que fracciona la Naturaleza en segundas naturalezas y simulacros desencantados? Por su parte, las referencias al amor y al lecho evocan un deseo de lar, de una domesticidad impedida por el viaje. Coincidentemente, mientras Louis lee el poema, Rhoda, su compañera, se encuentra en una alta planicie que anticipa la aparición de otros paisajes: esta sincronía espacial conecta a ambos personajes con la experiencia de una ascensión física, con la sensación de contemplar, panorámicamente y en retrospectiva, las posibilidades de una experiencia auténtica:

Imaginemos que lo comprendo todo, de una vez –un poema en una página, y después muero. Te aseguro que no sería a la fuerza. Percival murió. Rhoda me dejó. Pero seguiré viviendo para convertirme en un ser decrépito y marchito, para marcar mi camino decentemente con mi bastón de empuñadura de oro por las calles de la ciudad. Quizás no sea capaz de morir, ni de alcanzar siquiera de ese modo continuidad y permanencia–

Viento del oeste, ¿cuándo soplarás,

Para que dejes la tersa lluvia caer?

Percival florecía con hojas verdes y fue depositado en la tierra con ramas que aún susurraban a la brisa del verano. Rhoda, con quien compartí el silencio mientras otros hablaban, [...] ha desaparecido como el calor del desierto. Cuando el sol caldea los tejados de la ciudad pienso en ella; cuando las hojas secas caen al suelo; cuando hombres viejos entierran sus bastones en pedacitos de papel, tal como nosotros la heríamos a ella (202-203).

“Retomo mi libro de poemas”, exclama el navegante moderno, “sigo con mi

intento” (203), como si quisiera, en el recorrido imaginario que implica la lectura de los poemas, alcanzar esa conexión perenne con la Naturaleza, esa anhelada “continuidad y permanencia”.

En este caso,

el arte no es un elemento del cual pueda el hombre gozar tranquilamente la posesión. No califica en todos los casos la existencia humana: la califica en un caso único y privilegiado: cuando la existencia humana se realiza como retorno a la naturaleza (Abbagnano 167).

Sin embargo, este contacto con la Naturaleza en el ático es provisional: Louis vuelve a la racionalización del trabajo, representándose a sí mismo con unos rasgos modernos que la sensibilidad modernista rechazará por ser incompatibles con su proyecto estético. En el capítulo anterior señalamos que la propia estética que hallamos en Las olas, un lenguaje experimental que combina prosa con cadencias poéticas en un plano de escritura que entrelaza los monólogos de los personajes, contradice la visión de mundo que Louis estructura a partir de imágenes, nombres y conocimientos que remiten al modus viviendi del sujeto moderno. Es aquí donde comprobamos la brecha que Calinescu percibe entre una modernidad histórica y otra estética, que habría de expresarse a principios del siglo XX en las vanguardias y en el modernismo literario. “La relación entre las dos modernidades”, enfatiza el autor, “ha sido irreductiblemente hostil, pero no sin permitir, e incluso estimular, una variedad de influencias mutuas en su cólera por la mutua destrucción” (Calinescu 50).

Bajo este signo quizás es posible leer Las olas, a través del desarraigo de uno de sus personajes, como una novela en la que convergen ambas modernidades; una de corte burgués encarnada en Louis, la otra reflejada en la tesitura literaria de la obra y en la fluidez de sus monólogos interiores. “Las actitudes radicalmente antiburguesas” (Calinescu 51) de la modernidad estética –la crítica al conservadurismo al interior del grupo Bloomsbury y el rechazo a las creaciones “materialistas” por parte de Woolf dan testimonio de esta reformulación de los valores tradicionales[4]– se encuentran de frente con el personaje cuando éste suspende su pacto con la Naturaleza y opta por identificarse con el pragmatismo

moderno. Nuevamente el desarraigo, entendido como el lugar que ocupa la subjetividad en el entrecruce de opciones a veces solidarias entre sí, otras antagónicas, marca la circunstancia existencial de Louis y proporciona a Woolf el material básico para la creación de su personaje. Este desarraigo constituye, a su vez, uno de los conflictos centrales que atraviesan la novela y a partir del cual se desprenden, en los otros personajes, reflexiones y búsquedas afines.

1 Sobre este romance Woolf ha dicho que el "impacto de la poesía es tan duro y directo que por un momento no se siente más que el poema mismo. ¡Qué profundas honduras visitamos entonces, qué repentina y completa es nuestra inmersión! No hay nada a lo que agarrarse aquí; nada que nos sostenga en nuestro vuelo. La ilusión de la ficción es gradual; sus efectos están preparados; pero ¿quiénes, de cuántos leen estos cuatro versos, se paran a preguntarse quién los escribió [...]?; ¿o quién los enreda en la maraña del pasado y en la sucesión de generaciones? El poeta es siempre nuestro coetáneo" ("¿Cómo debería leerse un libro?" 241-242).

2 El autor continúa su explicación citando una carta de Rilke: "esta soledad limitada, que hace de cada día una vida, esta comunión con el universo, el espacio en una palabra, el espacio invisible que el hombre puede, sin embargo, habitar y que lo rodea de innumerables presencias".

3 Al postular la imposibilidad de entender los textos en forma autónoma, emancipados de la cultura que los produce, Julia Kristeva y Roland Barthes –antecedidos por los aportes teóricos del formalista ruso Mikhail Bakhtin– enfatizan la historicidad de los textos, es decir, la confluencia e intersección de sus significados. En el ámbito de la literatura, las obras se informan, comunican e influyen mutuamente, evidenciando la existencia de una tradición literaria. Los versos del poema anónimo que Louis recita en el "Momento VII" o las constantes referencias a la figura y obras de Lord Byron en la caracterización de Bernard manifiestan cómo la novela recuerda poemas, y cómo aquellos poemas nos recuerdan el lugar de Las olas en la producción literaria anglosajona.

4 Si bien Woolf reconoce que "hay algo en el presente que no trocaríamos, aunque se nos ofreciera la posibilidad de elegir cualquier época pasada para vivir", este retraimiento respecto de sus antecesores no debe entenderse como

una escisión radical. Ella misma reconoce su deuda a los “modernos” cuando establece que “la literatura moderna, con todas sus imperfecciones, ejerce sobre nosotros el mismo influjo y la misma fascinación. Es como un pariente al que desairamos y criticamos severamente a diario, pero de quien, después de todo, no podemos prescindir” (En “Cómo le choca a un coetáneo”, 111).

Ascendiendo por la vida:

aproximación de la muerte

El sol ha descendido más en el cielo. La luz de la tarde entibia los campos, hace azul las sombras y enrojece las espigas. Los pájaros trazan altos círculos y arcos en el aire. Las olas ya no visitan las charcas lejanas, ni llegan a la línea negra e irregular, sobre la arena.

En la sección anterior se abordaron y compararon el acunar de Susan y el brillar de Jinny enmarcados en paréntesis gestuales, técnica narrativa que iluminó, profundizó y capturó la caracterización, impregnando de fugacidad y levedad las escenas que presentan a Jinny y a Susan, y a otros personajes woolfianos. Veamos ahora como ya atravesado el paréntesis de plenitud empieza el declinar de Rhoda.

"¡Oh, vida, cuánto te he temido! … ¡Oh, seres humanos, cuánto los odié! ¡Cuánto molestaron, cuánto interrumpieron, qué repugnantes parecían en Oxford Street, qué míseros, sentados unos frente a otros en el metro!..." (626). Estos pensamientos van y vienen en la marea de la mente de Rhoda, mientras asciende un cerro y se propone imaginar que yace agónica en una cama cubierta sólo por una delgada sábana. Su discurso se desarrolla simultáneamente entre lo que imagina, lo que recuerda que sintió en su vida, sus sentimientos actuales y la experiencia concreta que representa estar viviendo. Recuerda que intentó hacer reverencias, obedecer a los otros, tomar actitudes prestadas, hasta que dejó de salir y hacer caso a lo que Jinny, Susan y Louis le decían. Sentía que no había belleza en las personas y que nadie reparaba en la belleza. Decidió dejar a Louis porque ella temía los abrazos, siempre prefiriendo alargar las noches para llenarse de sueños. Evoca la oportunidad en que arrojó el ramo de violetas por Percival y ahora, dice: "rara vez pienso en él" (628). En su ascenso, avista un árbol solitario y una charca en la cumbre (¿la misma que no pudo saltar de niña y que siendo una joven la paralizó?), y reflexiona: "He partido las aguas de la belleza, al atardecer, cuando las colinas se arriman unas a otras como las alas acurrucadas de un pájaro" (628). Misteriosa frase, ¿qué quiere decir Rhoda, que

ya no cree en la belleza, puesto que no la encuentra en las personas, que ha dejado que la belleza, por lo tanto, se divida y disuelva; que su vida se ha plegado esperando un nuevo renacer?

Al continuar su ascenso, supone que hay orificios en la delgada sábana que la cubre; éstos la dejan caer y una mujer con rostro de caballo blanco se despide de ella. Está sola, piensa, se asombra y cree ser arrojada a un precipicio. En ese momento ven las luces de una flota sardinera y se imagina cayendo a un acantilado, disolviéndose empujada al fondo del mar: “El mar sonará como un tambor en mis oídos” (628). Sus pies, sin embargo, tocan el suelo, nos dice, cuando desciende de la mula y se apresta a golpear la puerta de la posada española.

En el plano del discurso, a diferencia del paréntesis gestual que articula el discurrir asociativo de los personajes en “La vida: un paréntesis de plenitud”, aquí lo que se produce es un paréntesis factual[1]. En el plano de la historia el relato del ascenso de Rhoda se traslada de la fantasía a la realidad, de tal manera que nos dificulta la identificación de lo que está representado como vivido, de lo que lo está como recordado, como deseado en el pasado y como imaginado en el presente. Los lectores experimentamos muy de cerca el ir y venir en la marea de la mente del personaje, como si la confusión expresada en el discurso de Rhoda fuera también la nuestra. Sus fantasías ilusorias nos sugieren que Rhoda está más dominada por lo especulativo que por lo real, y que ello se puede deber a su constante insatisfacción y dificultad de entablar relaciones con sus semejantes. El mundo que ella construye en su mente es más amable que aquél al cual la realidad la enfrenta.

En el plano del significado, podemos decir que hay una reiteración del tema de la muerte en Rhoda, la misma recurrencia temática que aparece en la mayoría de las obras de la autora. Así por ejemplo, en Orlando. Estando ya casada, expresa el deseo de estar sola en el bosque. Se siente junto su esposo “como dos puntos en el desierto”, y en ese momento, sólo quiere hacer frente a la muerte, “porque la gente muere cada día, se mueren en la mesa, o así, en los bosques otoñales; y con las hogueras chisporroteando y Lady Palmerston o Lady Derby convidándola a cenar cada noche, el deseo de la muerte la dominaba…” (224).

Volviendo a la forma simbólica que hemos atribuido a Rhoda, su personaje se disuelve en la historia sin encontrar la belleza ni la paz que busca (su suicidio aparece en el momento nueve). Sin embargo, en el plano del discurso, es

justamente este acto suicida lo que la completa como símbolo. En otras palabras, así como la muerte de Percival lo reviste de un aura misteriosa y trascendente, la muerte de Rhoda permite la consumación de su cuerpo simbólico en la novela. Es éste su tributo a la humanidad, como habíamos dicho anteriormente.

En el poema "Correspondencias", Baudelaire habla de dos tensiones presentes en el universo: lo que se corrompe y es pasajero, y lo eterno, permanente. El poema presenta la idea de volver a lo uno desde lo fragmentado; y también la noción de la poesía como vaticinio, relacionándola con el saber de los oráculos y las pitonisas. Desde la perspectiva de la aniquilación ocurrida en Europa con posterioridad a la publicación de Las olas, ¿no podría pensarse el cuerpo Rhoda como símbolo de la voz del oráculo? Nos parece que su percepción del mundo adelanta el desastre y la devastación de la población europea. Ella es capaz de ver la corrupción, el engaño, la decadencia y voracidad destructiva de la sociedad. Pero al no tener a quien "ofrendar" (como ya se observó) su particular visión, sólo su gesto grita por ella.

Pero, volvamos a la imagen del ascenso que culmina en la muerte. "Uphill", poema escrito en 1861 por Christina Rossetti, sugiere un recorrido en el viaje de la vida hacia la muerte. "A saltos subimos y avanzamos" dice Rhoda, en tanto el hablante de Rossetti se pregunta: "¿Serpentea el camino hacia arriba todo su recorrido?" (2000, 756 traducción de Soledad Gasman). En el poema, la muerte es la posada a la que se llega y por la que se ha preguntado durante el camino. En Woolf, Rhoda –luego de su ascenso– también llega a una posada, pero ésta es el instante que marca su regreso desde una muerte imaginada a su vida real.

En Diario de una escritora, el 11 de Octubre 1929 y en plena escritura de Las olas, encontramos la siguiente referencia biográfica a las ideas de camino, ascenso, muerte: "Cuánto sufro. Y nadie sabe cuánto sufro ascendiendo por esta calle, dominada por la angustia, como lo estuve después de la muerte de Thoby, sola" (202). Y, muchos años antes de que la autora escribiera Las olas, y por lo tanto, creara a Rhoda, sus ideas se pueden reconocer en el siguiente pasaje: "La vida es muy trágica, es una estrecha franja pavimentada junto a un abismo. Miro abajo, me mareo, y me pregunto si podré caminar hasta el fin" (50).

El que Rhoda al llegar a la cima comience a caer, casi simultáneamente, nos hace pensar que plenitud y envejecimiento en su caso, se entrecruzan. Ella viaja, avanza, asciende en la vida, pero su viaje se transforma en travesía imaginada hacia la muerte que a su vez se convierte en disolución: "Todo cae en una lluvia

tremenda, disolviéndome” (629).

Mientras tanto Susan, cortando flores en el jardín o al cuidado de su hijo, se representa en la cumbre de sus deseos –de lo que fueron aspiraciones de joven, ahora logradas. Esta idea de “objetivo alcanzado” se nos enfatiza al mostrarla enraizada como cualquiera de sus árboles, aunque no totalmente exenta de cierta ansiedad, cuya manifestación reconocemos en los inquietantes gritos que la despiertan en lo más hondo de la noche. Su figura se percibe asentada en lo que parece una vida plena, cuando se convence: “en general, camino orgullosamente con mis hijos” (616).

Jinny sumergiéndose en el metro, lo hace “en el corazón de la vida” (617), pero sabiendo que su cuerpo ha cambiado: “¡qué solitario, empequeñecido, envejecido!” (617) lo observa en los vidrios de una vitrina. No obstante, de manera muy victoriana se obliga a pensar en todo cuanto deteniéndose vuelve a la marcha. Así, parodia el avance de las tropas hacia la victoria y prosigue: “con mis labios enrojecidos, mis cejas finamente pinceladas, marcho hacia la victoria con la banda” (618). Su auto-arenga hace entrever el poderío del imperio británico bajo el reinado de la reina Victoria: “Dejad que un silencioso ejército de muertos descienda. Marcho” (619), dice Jinny.

No sólo el tono de sus palabras, sino también el sentido de continuar en la lucha a pesar de la adversidad –en este caso, por sobre la vejez que se empieza a insinuar en ella y el sentido de valor y entusiasmo traspasando el tiempo que da la expresión “silencioso ejército de los muertos”, hace eco del poema “Ulises” del poeta victoriano Alfred Tennyson. En sus versos, un Ulises ya viejo y cansado de su esposa, que ha decidido entregar el mando de la isla a su hijo Telémaco para continuar navegando, señala: “Aunque mucho se ha perdido, mucho nos queda; y aunque no somos ahora esa fuerza que antaño movió la tierra y el cielo, somos lo que somos: una invariable voluntad de heroicos corazones, debilitados por el tiempo y el destino…” (323).

Para concluir diremos que los episodios antes narrados y las reacciones de los tres personajes femeninos dejan ver dos modos claramente distintos de actuar frente a los hechos. Mientras Rhoda critica y se sumerge en las fantasías de su mente hasta sucumbir a ellas, Susan y Jinny se sobreponen, adoptando una actitud orgullosa y desafiante respectivamente[2].

1 Paréntesis factual Nombre que hemos dado en estas notas a la enunciación dentro del discurso del inicio de un acto cuya realización se suspende para dar curso al discurrir asociativo del personaje, el cual culmina cuando se finaliza el acto antes suspendido. Al igual que en el caso del paréntesis gestual, dentro del paréntesis factual no se hace referencia al acto interrumpido. La diferencia entre gesto y acto en este caso está dada por el hecho de haber o no desplazamiento. Los gestos los realizan los cuerpos mientras permanecen en un mismo lugar, mientras que los actos suponen un movimiento de los cuerpos de un lugar a otro. El paréntesis gestual y factual utilizados como técnica narrativa otorgan mayor profundización (suspensión de la acción, ahondamiento en la introspección), versatilidad (dos realidades observadas simultáneamente que se retroalimentan), diferenciación (distinta "calidad" del paréntesis, nueva información generada), realce (por detención, de la acción; por focalización, de la introspección o viceversa) y amplitud (mayor alcance de niveles de realidad distintos) a la caracterización.

2 Siguiendo las palabras de Stephen Spender en "Struggle of the Modern" (véase Matei Calinescu, Las cinco caras de la modernidad, 94-97) se deja en evidencia dos tipos de "yo". Susan y Jinny corresponderían al "yo" voltaireano, que actúa sobre los acontecimientos, intentando influir en ellos; mientras que el "yo" de Rhoda sería un "yo" moderno, sufriente, receptivo y pasivo, poseedor de una consciencia crítica que se deja ver también en una marcada autocrítica irónica.

Momento VIII

Louis, Bernard, Neville, Susan, Jinny y Rhoda comen juntos en Hampton Court. Parecen distanciados; hacen recuerdos. Terminada la comida salen a caminar por un parque. Rhoda y Louis se quedan atrás.

Compasión, comunión

Las olas, aproximándose a la orilla, perdían luminosidad, deshaciéndose en un prolongado estrépito, como una muralla que se derrumba, o una pared de piedras que cae sin destello de luz.

Esta instancia, al igual que el cuarto momento que reúne a los personajes en la cena con la que se despide a Percival, destaca las experiencias de comunión y realización. En el desarrollo narrativo de Las olas, ambos momentos se asemejan en la estructuración orgánica de los principales motivos de la novela y su registro en los soliloquios de los personajes. Son, en otras palabras, puntos de convergencia que recogen los diversos afluentes de un río en un delta que se extenderá ampliamente en el océano de la disolución en el momento noveno, el último y más extenso de la narración. Es esta una estrategia que encontramos en obras anteriores de Woolf y que permite la creación provisional de un sentido de completud: la fiesta en una de las escenas finales de La señora Dalloway, o la cena que congrega a la familia Ramsay y a sus invitados en la casa de veraneo en las Islas Hébridas en Al faro.

Por un lado apreciamos una de las dicotomías más recurrentes en la narrativa de Woolf, unión y desintegración; por otro, el encuentro de ambas fuerzas en una única experiencia integrativa. El octavo momento resume así las aprehensiones, sueños y rasgos esenciales de Louis que se han venido desplegando a lo largo de la narración. La cena en Hampton Court evoca el beso de Jinny que rompió su retraimiento en el escondite vegetal; la lucha por conseguir una identidad única; el ocultamiento de mezquinas motivaciones:

Este momento de reconciliación, reunidos todos juntos, este momento al atardecer, con el vino y las hojas temblorosas, y los jóvenes que llegan del río envueltos en franelas albas, trayendo cojines, queda ensombrecido con la imagen de calabozos y torturas; las infamias de hombre contra hombre (219).

El recuerdo de Jinny y la presencia de Rhoda transportan a Louis al mundo y al erotismo, respectivamente. Un mundo surcado por barcos y las ocupaciones triviales con las que el personaje encubre su “nerviosismo, su tierno e infinitamente joven y desvalido espíritu” (219).

Debido a lo anterior, la visualización individual del cuerpo es pertinente en relación a su proximidad e interacción con otros cuerpos. Este momento propicia, en otras palabras, una forma especial de integración sensorial e intelectual: tanto las sensaciones como los pensamientos de los personajes son vaciados, delegados y traspasados unos a otros, transformando la privacidad de cada soliloquio en una textura permeable y fluida, similar a la imagen de las vasijas rotas e inundadas con el vino de la realidad con la que Woolf intenta explicar los “momentos del ser” (En Momentos de vida, 178). Los enunciados[1] de cada personaje adquieren significación a través de un esparcimiento continuo y sucesivo en el pensamiento del otro. También observamos el cruce de reflexiones en las voces de Bernard y Susan; Neville y Jinny; Rhoda y Louis, que se entrelazan por similitud o afinidad. Ahora bien, se puede establecer que este recurso se vincula coherentemente con la problemática que se aborda en el episodio: la fusión de las subjetividades y, eventualmente, la desestabilización de la identidad, tal como manifiesta la autora al comienzo de Un cuarto propio cuando aclara que, para referirse a sí misma, ha optado por el pronombre en primera persona atendiendo a una convención formal, y consciente del equívoco totalizante que dicha forma conlleva[2].

Un silencio extático enmudece a los personajes, desplazándolos a un espacio contemplativo. Hampton Court, se convierte así en un “milagro”, un “silencio que se desparrama gota a gota”, un sitio donde “la ansiedad deja de existir”, de acuerdo a Bernard (224). Caracterizado con los rasgos distintivos de J. Alfred Prufrock, el antihéroe[3] poético de T. S. Eliot, Louis se convierte en el reflejo de las contradicciones de la modernidad:

Escuchen cómo el mundo se mueve en los abismos del espacio infinito. Ruge; el lumínico velo de la historia desaparece junto a nuestros Reyes y Reinas; nos esfumamos; nuestra civilización; el Nilo; y la vida entera. Somos gotas individuales que se disuelven; nos extinguimos, perdidos en los abismos del

tiempo y la oscuridad (225).

Todos, sin excepción, se mantienen absortos ante este silencio que se apodera de las cosas y del tiempo mismo[4]. Una ausencia de palabras y recriminaciones; el destierro de la espera; la aceptación del instante que resplandece en los árboles atardecidos; la suspensión del llamado perverso de días que han de sucederse metódicamente; la postración de los amantes en el parque; el dolor que se hunde en la carne sin desgarrarla; la sinuosidad de las olas que se desplazan sin despertar la curiosidad del animal que yace en la costa; la escena en que los bañistas "exhiben los ambiguos trajes de las aguas en que se han sumergido" (231); el momento en el que el acento australiano de Louis y su propio cuerpo pierden locuacidad, fusionándose con las voces de hombres y mujeres que han dejado de envejecer.

La pausa, el paréntesis de éxtasis, sin embargo, desaparecen. Lentamente retorna el tiempo prosaico que escribe las vidas de cada uno de los personajes en historias separadas y escindidas. Similar a lo que ocurre en la despedida de Percival, el círculo violeta se desintegra en los sonidos de la calle, en el crispar de las hojas que finalmente caen a la tierra sombría. La intensidad del instante es efímera y el paso de la luz orgiástica de Eros devuelve a los objetos la apariencia unidimensional de sus formas. Los cuerpos se desprenden de la unión que los mantuvo reconciliados y la celeridad del tiempo les recuerda que el horizonte de la completud es transitorio, un sueño posible en el abrazo del reencuentro en Hampton Court, como admite Bernard:

El silencio cae; cae en silencio. Pero ahora, escuchen, tic, tac, tic, tac; el mundo nos da nuevamente su bienvenida. Por un instante percibí el aullido del viento en la oscuridad de nuestro viaje más allá de la vida. Luego el reloj; los autos. Estamos en tierra firme; hemos llegado a la costa; sentados, nosotros seis, alrededor de la mesa (225).

La separación inevitable recuerda a Neville una comunión en la matriz: "Estamos en esta quietud y abandono en el que sólo queremos adentrarnos en el cuerpo maternal del que hemos sido mutilados" (233). Finalmente, los

soliloquios de Rhoda y Louis se entrelazan reconociendo la fragmentación del momento; “yo, recelosa del compromiso, y del bien y el mal en los labios humanos, confío en la soledad, y en el poder violento de una muerte que habrá de separarnos”. “Divididos”, concluye él, “para siempre” (231). Y mientras estos deseos de completud se suceden en Hampton Court, en otra región distante, en el silencio de una casa penetrada por el espectáculo del atardecer y habitada hace años por el encantamiento de la infancia, rodeado de un círculo de oro, el espejo refleja la inmovilidad de la escena, como si ésta perdurase para siempre en su ojo de cristal (208).

[1 Enunciados]

En “El aparato formal de la enunciación” Émile Benveniste establece que un enunciado es el producto de una operación compleja que amerita una reflexión detenida: la enunciación. “El discurso”, señala, “que es producido cada vez que se habla, esa manifestación de la enunciación, ¿no es sencillamente el ‘habla’? Hay que atender a la condición específica de la enunciación: es el acto mismo de producir un enunciado y no el texto del enunciado lo que es nuestro objeto. Este acto se debe al locutor que moviliza la lengua por su cuenta” (83). En consecuencia, la enunciación se entiende como un acto de apropiación individual e intencional de la lengua que instala, por un lado, la producción de enunciados y, por otro, un espacio para la subjetividad en el lenguaje, asunto este último sobre el que Benveniste insistirá en un ensayo homónimo de 1958, recopilado en Problemas de lingüística general.

[2 “Está de más decirles que lo que estoy a punto de contarles no existe; Oxbridge es una invención, también Fernham; ‘yo’ es sólo un término conveniente para alguien que no tiene existencia real. Muchas mentiras saldrán de mi boca, pero puede que algunas contengan algo de verdad: queda en ustedes buscarla y decidir si vale la pena conservarla o no” (Un cuarto propio, 7).]

[3 Antihéroe]

Figura predominante en la literatura modernista y existencialista que reformula las características prototípicas del héroe tradicional. Sus acciones, en lugar de altruistas, magnánimas o resueltas, revelan un carácter propenso al error y la

indecisión. Sin embargo, esta misma falibilidad contribuye a destacar la humanidad del personaje y su proximidad con la realidad del lector. En “La canción de amor de J. Alfred Prufrock” de T. S. Eliot el hablante lírico declara: “No soy profeta—nada importa; /Soy testigo del debilitamiento de mis momentos de grandeza, /He visto cómo el Lacayo Eterno se mofa al extender mi abrigo/ Y al final tuve miedo”, sugiriendo una especie de resignación similar a la de Louis en la madurez de su vida.

4 Sobre este punto, en “¿Qué ha sido de tu vida y de la mía?”, Gasman distingue entre “tiempo real” y “tiempo imaginario”, el transcurso de los eventos sensibles que se suceden paralelamente a las imágenes del pasado en la mente de los personajes. El tiempo es una categoría compleja en la obra de Woolf a la que, creemos, nos podemos aproximar desde este pliegue interno, en cuyo centro se reúnen las imágenes de la realidad, en comunicación con su contraparte, el repliegue externo de la subjetividad hacia una superficie visible. También, y como he sugerido, la percepción que los personajes tienen del tiempo pude entenderse si se éste se vincula con lo cotidiano, es decir el devenir que se manifiesta en las huellas del trabajo, la diversión, las rutinas urbanas, el deseo puesto a prueba en los objetos diarios. Y como si esto no bastara, Louis admite, en particular, al menos dos formas adicionales de acceso al tiempo: uno mítico, que asociamos con el motivo del viaje a la Naturaleza primordial; otro secular que observamos en las fragmentaciones que impone la racionalidad moderna.

¿Qué ha sido de tu vida y de la mía?

El sol se hunde. La luz roja, dorada, se cuela por las grietas. Un pájaro alza la cabeza y toma agua. Las olas, al acercarse a la playa, están privadas de luz, y caen en larga persecución, como un muro al derrumbarse.

En la sección anterior, Rhoda la disidente asciende por la vida y se aproxima a la muerte envuelta en un paréntesis factual. Sube como Rossetti –la poetisa prerrafaelista– y como Virginia hacia una muerte deseada "en vida", aunando plenitud y decadencia. Ahora, veremos que los amigos vuelven a reunirse, constituyendo un nuevo "momento del ser" el que a su vez introduce lecturas paralelas.

Reunidos en Hampton Court, en un intento por recuperar un instante de comunión, Neville, Jinny, Louis, Susan, Rhoda y Bernard hacen esfuerzos para encontrarse "en el otro". La conmoción que provoca el encuentro en los amigos ha sido anunciada por Bernard. Susan la manifiesta rehuyendo las observaciones de Neville y tratando a su vez de centrar la atención en sus manos: "Fíjate, Neville, […] en mi mano sobre la mesa" (635), dice Susan, y antepone a la conmoción del encuentro, el alimento y el cariño que sus manos prodigan. Rhoda, incapaz de mostrarse, observa lo que ocurre en la distancia: "El oro ha desaparecido de los árboles" (636), dice, y trata de desplazar la atención puesta en su persona hacia ellos. Jinny, se detiene en lo que ve delante suyo, interponiendo la materialidad de los objetos que la rodean: su pañuelo, el vaso, el frasco de mostaza.

"Ahora hemos embestido nuestras cornamentas" (636) dice Susan, y expone su cuerpo usado que se ha tornado duro y con el que quiere "limar la blandura" de sus amigos. La dureza del cuerpo de Susan se vuelve orgullo de trabajo y esfuerzo verdadero realizado en las labores de campo. En tanto Rhoda, para evitar que la pregunta se dirija a ella, interroga a cada uno por: "sea lo que sea que hagas o sufras" (643). La pregunta de Rhoda evidencia ese rodear, ese buscar algo que no encuentra, como también una postura crítica e irónica frente a sus amigos, a los que les acontece "cualquier cosa", dice. Jinny, mientras, exhibe

la osadía que la impulsa a combatir la vejez de su cuerpo y seguir adelante: “observen con precisión mi nariz, mi mentón, mis labios ensanchados cuando se abren mostrando las encías. Pero no tengo miedo” (642). Esta osadía otorga poder y continuidad a ese imperio del cuerpo que ella ha ejercido.

A la pregunta de Neville: “¿Qué ha sido de tu vida y de la mía?” (632), Susan responde: “mi cuerpo ha sido usado a diario, correctamente, como una herramienta manejada por un buen artesano” (635). En tanto Jinny, agrega: “He permanecido sentada ante un espejo” (641); y señala que ha ido a salones, que nunca está sola, que muchos hombres la atienden y la visitan. Jinny ha extendido su dominio, su poder está consolidado, el espejo le ha devuelto a diario la imagen que su figura proyecta en el exterior y que en ella corrobora lo que ahora denominamos “afanes colonialistas”, al ir haciéndose dueña de los otros. Rhoda, trata de demostrar cómo “ha amaestrado su cuerpo” (642). Cómo ahora puede ir directamente a reunirse con los amigos, “aunque interiormente no estoy amaestrada” (642), nos dice, sugiriendo la dicotomía en la que vive.

Transcurrida la cena, sobreviene el silencio. Previo a este silencio, Rhoda alude a los “momentos en que las paredes de mi mente se adelgazan” (644). “La ansiedad descansa” (644), afirma Bernard, y la reconciliación con el yo y el entorno parece instaurarse por un instante: “Como si el milagro hubiese sucedido y la vida permaneciera aquí y ahora” (645), dice Jinny. “Y como si no tuviésemos nada más que vivir” (645), agrega Rhoda. No obstante, el yo vuelve a insinuarse: Louis imagina que el momento ya ha pasado, Bernard golpea la mesa con la cuchara y Neville insta a la rebelión. Rhoda da cuenta del rompimiento, Jinny se mira al espejito, y Susan se abrocha y desabrocha el botón alto del abrigo; esta ruptura coincide con el inicio de la caminata.

Antes de comentar el episodio de los personajes en el parque, leamos lo que nos dice la autora acerca de cómo escenas como la anterior se forman en su mente. La que nos describe acerca de su infancia no es un recurso literario, dice, ni un medio de comprimir y dar relieve visible a ciertos detalles, sino su forma natural de dar cuenta del pasado.

Siempre se ha formado una escena: representativa, duradera. Esto confirma mi instintiva noción (de nada servirá razonarlo; es irracional); la sensación de que somos vasijas selladas flotando en lo que, por comodidad, hemos dado en llamar

realidad; en ciertos momentos la materia que sella la vasija se resquebraja; a chorros entra la realidad; es decir, esas escenas -ya que ¿cómo podrían sobrevivir año tras año, a no ser que no estuvieran formadas por algo relativamente permanente? ¿Es esta fidelidad a las escenas el origen de mi impulso a escribir? ¿También los demás son constructores de escenas? […] Evidentemente, he desarrollado esta facultad en todo lo que he escrito, casi siempre me he visto obligada a formar una escena, tanto si estoy escribiendo acerca de una persona; debo encontrar una escena representativa en su vida; como si estoy escribiendo acerca de un libro, debo encontrar el poema, el relato… (Momentos de vida, 178-179).

Ahora veamos cómo este momento de Las olas deja entrar “a chorros la realidad representada”. Mientras caminan, los parlamentos de nuestros personajes hacen alusiones simultáneas (e irónicas: la tetera por corona que se ponen los reyes) al pasado remoto (el rey Guillermo y su peluca) que está impreso en el lugar, al propio pasado del grupo (Elvedon), y a los hechos del presente (un perro contorneándose). Neville acota: “a medida que avanzamos el tiempo regresa” (647). Esta manera de dar cuenta de hechos pasados y presentes al unísono, en tanto los cuerpos avanzan por la avenida arbolada, sugiere un movimiento de dos avances simultáneos y contrarios, de manera que mientras se avanza en el espacio observando el entorno, parece que se retrocediera en el tiempo hasta llegar a un pasado muy remoto, (el de la niñez y el de la Europa de fines del siglo XVI), el que a su vez se invierte transmutado en posible futuro, cuando Neville dice “Me convierto en súbdito del rey Guillermo” (647), y todos se preguntan si la humanidad volverá a su pasado histórico. A continuación, Louis agrega: “Es dulce cantar juntos, tomadas las manos, temerosos de la oscuridad, mientras la señorita Curry toca la armónica” (647), y surge la pregunta “¿nos vamos convirtiendo en niños al envejecer?” (647).

El episodio anterior permite reconocer las ideas de tiempo “real” y tiempo “imaginario”. El desarrollo del tiempo imaginario, como el que ocurre en el pasaje de la caminata, determina una suspensión o detención del tiempo real. Sin embargo, en la consciencia del sujeto que lo experimenta ese tiempo imaginario es vivido como real. La escena del parque da la sensación que ambos tiempos transcurren al unísono, ya que la detención del tiempo real para entrar en el imaginario parece quedar suspendida mediante el avance en el espacio[1].

Jorge Luis Borges[2] escribió en la misma época (1928) lo que llamó después “su teoría personal de la eternidad” y que tituló “Sentirse en muerte”. En aquel escrito que aparece en su libro de ensayos Historia de la eternidad, Borges narra algo similar a lo que Virginia Woolf expresa en el párrafo antes comentado. Ambos relatos remiten a un instante en el cual el individuo experimenta en carne propia la suspensión del tiempo o, en palabras del escritor argentino, la eternidad. El relato de Borges dice ser autobiográfico y cuenta lo que sintió una noche en la que, después de una caminata a la deriva, se encuentra en un sitio que lo trasladó treinta años atrás, cuando era niño. Al finalizar concluye: “El tiempo, si podemos intuir esa identidad, es una delusión: la indiferencia e inseparabilidad de un momento de su aparente ayer y otro de su aparente hoy, bastan para desintegrarlo” (40).

En “Apuntes del pasado”, Woolf, hablando de la manera como vuelven a su memoria hechos del pasado, nos dice:

En ciertos estados de ánimo favorables, los recuerdos –lo que una ha olvidado– quedan superpuestos a todo. En este caso, ¿no será posible, me pregunto a menudo, que las cosas que se han sentido con gran intensidad tengan una existencia independiente de nuestra mente? Lo veo –el pasado– como una gran avenida que se prolonga hacia atrás; una gran cinta de escenas, emociones. Y allá, al final de la avenida, todavía están el cuarto infantil y el huerto (98).

El fugaz “encuentro-comunión” del grupo se disipa casi de inmediato. Louis y Rhoda se van quedando atrás. Al enfrentar una “urna de piedra”, el relato se nos abre hacia dos famosos poemas de la literatura inglesa. “¿Qué canción habremos de escuchar ahora que estas parejas han alcanzado los árboles?” (648) pregunta Louis a Rhoda, remitiendo al lector a los versos de Keats[3]. “Qué deidades son esas, o qué hombres? ¿Qué doncellas rebeldes? /…/ ¿Qué son esas zampoñas, qué esos tamboriles, ese salvaje frenesí?” (Cortázar 270). En dicho poema, el hablante se dirige a la urna griega, preguntándole qué canto de dioses o de hombres, de doncellas bajo los árboles, esconde eternamente. La alusión a este poema realza lo expresado por Bernard con anterioridad, cuando cuestionaba la trascendencia de los hechos históricos inmortalizados en las estatuas de reyes que iban observando mientras caminaban. La “Oda a la urna griega” justamente

enfatiza el contraste entre la fugacidad del vivir y el amar reales, y lo perecedero de la obra de arte, en cuanto portadora de verdad y belleza.

A continuación, las palabras de Rhoda al mirar al grupo alejarse “Desaparecen en dirección al lago, se pierden de vista furtivamente en el césped, pero con seguridad, como si se llamaran a un privilegio ancestral, el de no ser molestados” (649) traen los versos de Yeats[4], en “Los cisnes silvestres de Coole”. Este poema, escrito en 1919, sugiere lo efímero de la vida humana y del amor, frente a lo imperecedero ya no del arte sino de la naturaleza: “Aún no fatigados, amante con amante/ navegan las frescas y plácidas aguas, o ascienden en el aire./ Sus corazones aún no envejecidos: la pasión o la conquista acompañan su travesía,/ permaneciendo en ellos” (92).

Si pensamos que la idea que ronda el episodio completo es la de comunión, la lectura de estos dos poemas agrega la noción de fugacidad percibida en un mismo instante por dos personajes. De este modo se remarca cómo la vivencia de un “momento del ser” crea vasos comunicantes de manera que empapa de una misma emoción (la melancolía) y de una misma percepción de la realidad (lo fugaz de la existencia) a quienes lo experimentan[5].

El rompimiento definitivo de Louis y Rhoda –“si pudiéramos permanecer incólumes sin ayuda alguna […] pero tú, distraído por débiles sonidos de aprobación y risas, y yo resintiendo el compromiso y el bien y el mal en los labios humanos”, (650)– impacta al lector con mayor intensidad, seguido del pasaje antes mencionado donde se exaltó el ámbito amoroso. Las alusiones a elementos tales como una red, las aguas, unos pececillos y finalmente la vida soltando una presa en el césped, imprimen de levedad la escena para volver a tornarse angustiosamente pesada cuando los amigos se acercan “clavando miradas investigadoras”, y dejando por lo tanto eternamente atribulados y sufrientes a Louis y Rhoda, en sus últimas palabras en este discurso y en el texto completo.

1 Un mayor desarrollo de este planteamiento lo encontramos en la filosofía de Bergson, pensador francés de la época que fue muy cercano e influyó de manera importante en el grupo de Bloomsbury.

2 Aludo a Jorge Luis Borges no sólo por la similitud temática, sino también por la coincidencia temporal de los autores y más que nada por que Borges fue profesor de literatura inglesa, tradujo muchas obras de autores ingleses, y entre otras, tradujo Orlando de Woolf.

3 John Keats

Poeta inglés (1795-1821). Sus modelos principales provienen de la Grecia clásica y Shakespeare. Poseía gran aprecio por lo estético. La adoración por la belleza se transforma en un credo y pasa a ser sinónimo de la verdad que se descubre a través de la imaginación. Algunos de sus poemas más conocidos son "La belle dame sans merci", "Hiperión", "Odas".

4 W.B. Yeats

Premio Nobel de Literatura, este escritor irlandés (1865-1939) es considerado el último romántico, explorador del pasado mítico celta, de la teosofía y del ocultismo. Representante del renacimiento irlandés, escribió poesía y obras teatrales. Algunas de sus obras poéticas son "El peregrinaje de Oisin", "La isla del lago Innisfree", "El crepúsculo celta", "La rosa secreta". Entre las obras que escribió para la compañía teatral del Abbey, destacan "Cathleen ni Houlihan" y "Deirdre".

5 Otro momento del ser aparece en Al faro, cuando la familia Ramsay está reunida en torno a la mesa con las velas encendidas, de modo que los rostros "parecían haberse acercado unos a otros", y "dentro de la habitación, parecían morar el orden y la tierra firme […]. De repente una especie de mudanza los recorrió a todos, como si aquel fenómeno estuviera ocurriendo de verdad y cada uno de ellos fuera consciente de estar formando parte con los demás de un grupo al abrigo de una concavidad, refugiado en una isla, como si hicieran causa común frente a aquella vaga fluidez de fuera" (126-127).

Momento IX

Bernard hace un recuento de su vida.

Réquiem

Como marejadas de oscuridad en el aire, el ocaso se desplazaba, cubriendo casas, cerros, árboles, a medida que las olas azotaban los bordes de algún barco hundido.

Así como en Hamlet es Horacio[1] el encargado de dar a conocer la tragedia del príncipe danés, Woolf otorga a Bernard el privilegio de clausurar el movimiento de las olas que finalmente revientan en la costa. Un desplazamiento que, suscitado en la infancia, alcanza su apogeo en el formidable estallido narrativo del monólogo interior en uno de los pasajes disolutivos más bellos del modernismo inglés[2]. ¿Por qué Horacio? ¿Por qué Bernard? La elección de uno y otro responde sin duda a una decisión artística deliberada. Ambos encarnan el don de la palabra, una inclinación natural a expresar a otros y a ellos mismos. Si hoy somos capaces de apreciar las dilaciones y reflexiones del Hamlet de Shakespeare se debe a la labor de Horacio quien, acogiendo la petición de su amigo moribundo, da a conocer los hechos a generaciones posteriores:

él encarna la figura del Orador, capaz de articular mensajes y transmitirlos a una audiencia. Bernard, por su parte, gárrulo en la conversación con los desconocidos pasajeros de un tren, locuaz al reflexionar sobre su vida, evoca vehemente su circunstancia, la de sus amigos y la de los cuerpos disueltos de Percival y Rhoda en el último y más extenso de sus soliloquios.

Con Louis, Bernard abre una serie de reflexiones sobre “lo que con optimismo llamamos ‘el carácter de nuestros amigos’” (243). Veamos cómo lo recuerda: distante, frío, formidable, incapaz de despertar simpatía, “desprovisto de esos simples lazos que hacen que uno se conecte con otros” (244). El cuerpo de una garza. E inmediatamente, como si fuese un pez, lo devuelve “al estanque que le hará brillar” (244). Desde este ángulo personal y subjetivo, Louis proyecta una imagen que no coincide con sus propios pensamientos o con lo que cree ser – similar a Clarissa Dalloway: mientras los ojos del mundo juzgan su banalidad, su propio viaje interior advierte la complejidad de sus acciones. Las miradas se encuentran en esta red impresionista en la que los personajes y las ideas resisten

la aprehensión de la palabra:

¡Qué cansado estoy de historias, de frases que aparecen bellamente y con los pies bien puestos en la tierra! Desconfío también de los ordenados diseños de la vida que uno dibuja en una libreta de apuntes. Empiezo a desear un lenguaje más íntimo, como el de los amantes, palabras a medio decir, inarticuladas, como el ruido de las pisadas en el pavimento. Quiero una visión más acorde con los momentos de triunfo y humillación que llegan de todas partes, inevitablemente (238-239).

La reflexión es de Bernard, y la encontramos esparcida en los diarios y ensayos de Woolf, cada vez que discute el significado de una escritura no materialista animada por la imprecisión del gesto o el pensamiento –confrontada a la de Glasworthy o Wells, que mencionamos en capítulos anteriores– y, de forma más específica, cuando se refiere a la creación de los personajes en sus novelas. Con el fin de retratar a sus personajes durante la escritura de La señora Dalloway, la autora crea a sus protagonistas con una estrategia que llama "tunnelling"[3], es decir sacando a la superficie las vivencias pasadas del personaje e iluminando el presente, que es a la vez circunstancial e histórico. Bernard utiliza el mismo mecanismo en la evocación final de sus amigos; los escarba de su memoria y allí están los gestos y los detalles de cada uno, los afectos y disputas, las conversaciones que variaban dependiendo del amigo –con Jinny hablaban de amor, con Louis de ciencia.

¿Qué lugar ocupa Louis en los pasajes de la memoria de Bernard? ¿Cuáles son las impresiones que surgen tan pronto la imagen evocada da paso a la presencia real de los amigos? Bernard los visita y cada encuentro significa no sólo la reconstrucción de una imagen atesorada en el pasado, sino el reflejo de su propia interioridad: "algunas personas recurren a sacerdotes, otros a la poesía; yo elijo a mis amigos, a mi propio corazón, la búsqueda de algo que no se haya roto en frases o fragmentos" (266). La visita a Rhoda y Louis –que a través del desarrollo del relato descubrimos fueron amantes– no se materializa y surge la especulación: Bernard se pregunta hasta qué punto la intimidad cómplice que une a sus amigos los transforma en seres desconocidos para él. Y al golpear la puerta que sólo devuelve silencio, la mente de Bernard divaga y se encuentra con

el recuerdo de Susan, rodeada de hijos en el campo, y de Jinny, seducida por algún joven en el centro de la ciudad.

Al comienzo de estas reflexiones mencionamos que el foco de atención sería Louis a través de sus propios monólogos interiores; ahora, en cambio, la única forma de acceder a él es mediante el relato evocativo de su amigo Bernard. En este sentido, cada personaje alcanza expresividad en la mirada de los otros. El monólogo interior que estructura las voces en la última parte de la novela nos remite a Louis; una evocación que, si bien está mediada por la elección selectiva de recuerdos, no es necesariamente imprecisa. Dicho proceso de selección asume una variante subjetiva, en cuanto al origen de la evocación, que nace de un sujeto ensimismado, y en cuanto al sesgo de la historia narrada, que se enuncia desde una perspectiva individual. Un procedimiento que deriva en una dispersión del sujeto, en la que el yo fragmentado de Bernard primero se concentra y luego se disuelve en el espacio de la vivencia y de la narración: “no soy una sola persona; soy muchos; ciertamente no sé quién soy –Jinny, Susan, Neville, Rhoda o Louis; o cómo diferenciar mi vida de la de ellos” (276).

Bernard recuerda el segundo encuentro del grupo de amigos en Hampton Court en una tarde de otoño. Al imaginar a Rhoda y Louis nuevamente se observa la complicidad que los une, en la escena de la mesa y más tarde cuando se rezagan y murmuran palabras de amor junto a una urna en los prados del parque. Si en los momentos anteriores Louis era asociado con la soledad del navegante, esta vez su imagen muestra, por el contrario, un rasgo doméstico. De alguna forma su relación con Rhoda ha transformado su ensimismamiento en una apertura emocional, semejante a la que siente Bernard: “en el umbral de la salida, en el perfil de los cedros, sentí la intensidad de la luz, la presencia de Neville, Jinny, Rhoda, Louis, Susan y la mía; nuestra vida, nuestra identidad” (277). Bajo esta perspectiva el cuerpo de Louis pierde introspección y logra integrarse, a través del recuerdo que suscita en su amigo Bernard, a los cuerpos de sus amigos en esta “especie de muerte”, esta “desconocida organización de los elementos” (279).

Finalmente, esta instancia del monólogo interior inaugura reminiscencias en que las respectivas individualidades de los personajes se articulan en un cuerpo compacto y grupal. De este modo, la narración retoma el sentido de comunión sugerido en momentos anteriores: el círculo en el jardín, el comedor de la universidad y Hampton Court. Estos lugares pueden leerse como representaciones espaciales que signan el transcurso de la infancia, la

adolescencia y la madurez, respectivamente. Y junto a estos hitos, el instante de la integración final en el inicio de la vejez. “¿Cómo continuar”, se pregunta Bernard, “en un mundo ingrávido, sin ilusión?” (287). Más adelante, agrega:

Y ahora me pregunto, ‘¿quién soy?’ He hablado de Bernard, Neville, Jinny, Susan, Rhoda y Louis. ¿Acaso soy todos ellos? ¿O soy uno e indivisible? No sé. Nos sentamos aquí todos juntos. Pero ahora Percival está muerto, y Rhoda está muerta; estamos divididos; ya no estamos aquí. Aun así no veo obstáculo alguno que logre separarnos. No existe ninguna división entre ellos y yo. Y a medida que hablaba sentía algo como ‘yo soy tú’ (288-289).

La única forma de preservar este último momento del ser es la muerte, física y simbólica. La disolución y la transformación de la identidad en un diálogo con otras subjetividades. Percival, Rhoda y, ahora Bernard, son parte del concierto incesante de las olas. Neville, Jinny, Susan y Louis observan la interminable fluidez de vórtices que sugieren no sólo la corriente de sus propias consciencias en sincronía con el aleteo del mar, sino también una forma de existencia moderna que pareciera consolidarse en esta última parte de la novela y que sobreviene cuando los personajes comienzan a percibir la realidad como un vasto paisaje de escisiones y fragmentos.

¿Qué forma es ésta? ¿A qué nos referimos con el arribo, tal vez desencantado de los personajes, a un modo de existencia al final de la novela? La presencia del mar sugiere, de principio a fin de la narración, un vínculo entre la creación y la destrucción –incluso en referencia a las cosmogonías míticas, como la del Génesis que leemos entre líneas en la introducción al primer momento de la novela[4]–; lo visible y lo invisible; lo aparente en la superficie de plata y acero, y lo insondable que devuelve a la costa las astillas de naves en zozobra y fragmentos de peces. Se establece, en otras palabras, una relación arquetípica entre la vida y la muerte, imagen fundacional sobre la que Woolf superpone matices distintivos producto de su propia visión de la realidad en la literatura. Una de estas tonalidades es la disolución, el devenir de la existencia al interior de un orden regido enteramente por la percepción subjetivada de las cosas[5], y que la autora explica, recordemos, como una especie de halo luminoso, una piel semitransparente que nos envuelve desde el inicio de la consciencia hasta el

final.

Esta disolución, en cambio, se pone a prueba en los personajes; son ellos los que reciben las impresiones que la autora vuelca en sus diarios y ensayos sobre el carácter inasible de la realidad, fuga que adquiere, no obstante, consistencia y textura literaria en Las olas. Como hemos visto en el desarrollo de estos capítulos, la disolución en Louis se expresa a través de una conexión con la Naturaleza, de un retorno a un espacio original en el que los accidentes que constituyen su identidad social y cultural pierden legibilidad. El jardín de Elvedon en la infancia y su oficio en la empresa naviera son los elementos que representan, en contraposición, la distancia entre Naturaleza y cultura, respectivamente. Imposibilitado no sólo por el imperio de la secularización in extremis de la vida pública y privada a principios del siglo XX, la Primera Guerra Mundial y el utilitarismo, sino también por la identificación del personaje con un modelo de sujeto moderno racional y racionalizador, el retorno a la Naturaleza adopta, al término de la novela, una dimensión mítica, y por lo tanto irrealizable en el plano de una vida cotidiana urbana indiferente a la expresión espontánea de la subjetividad. Esta es la forma de existencia moderna que se cristaliza en la última parte de la novela y que coincide, además, con la visión emergente de un tiempo degradado.

Surge así, en medio de este horizonte, la pregunta respecto a la posibilidad de un retorno a la Naturaleza, que en nuestra lectura se convierte en símbolo de una experiencia anhelada y auténtica, del halo luminoso que, considerando su carácter unificador, encuentra cierta similitud con la proximidad que Walter Benjamin percibe entre los creadores y sus obras, un aura que desaparece con la llegada del Ángel de la Historia. Inspirado en un cuadro de Paul Klee titulado Angelus Novus, el autor describe del siguiente modo a esta portentosa presencia, imagen del tiempo moderno a principios del siglo XX:

Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irreteniblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese

huracán es lo que nosotros llamamos progreso (1989, 183)[6].

A través de esta reflexión sobre la Historia se abre la posibilidad de interpretar la presencia hermética, muchas veces perceptible sólo por sus bramidos, de la presencia innominada que aparece intermitentemente en los monólogos interiores de los personajes. ¿Acaso no representa este animal –descrito de modo vago e incierto, difuminado en una niebla que ciega la percepción del halo lumínico– la figuración en la novela de un tiempo histórico contrapuesto con las aspiraciones de los personajes? ¿No es la bestia en el paisaje marítimo que dibujan Las olas el revés literario del Angelus Novus en el cuadro de Klee y la reflexión de Benjamin? En los lenguajes de la pintura, la filosofía y la literatura, ángeles y bestias constituyen fuerzas que impiden el retorno a la Naturaleza, acentuando así el desarraigo de Louis en una tierra baldía.

Para concluir, si la Historia se enseñorea en las huellas ruinosas del pasado sin producir otra cosa que invenciones fragmentarias, ¿no es la dimensión mítica de la escritura, en tanto práctica fundacional gestante de poéticas y obras, la que permite a los personajes, si no un retorno ilusorio a la Naturaleza, el despliegue de sus subjetividades? ¿Ofrece Las olas un espacio de resistencia que permita a sus personajes confeccionar una versión alterna de la Historia a través de la visibilización de sus propias historias, actualizando sus propios espacios-tiempos, siguiendo a Deleuze?

Resulta claro que en Las olas, y en la creación de sus personajes, Woolf pone en evidencia una idea que gana protagonismo en toda su producción literaria: nos referimos a la percepción de la escritora que “más o menos en diciembre de 1910 el carácter humano cambió” (Childs 80). Según Childs, no es del todo claro si en esta frase la escritora se refiere a un hecho político, en este caso la ascensión de Jorge V en el Reino Unido, o a la exhibición posimpresionista organizada por Roger Fry, asiduo del grupo Bloomsbury (80-81). Lo relevante es el convencimiento en Woolf de que la novela modernista debe orientar su atención y esfuerzos a la indagación de la memoria, los deseos y pensamientos del personaje, para lo cual instala en sus ensayos una crítica a las poéticas centradas en la acción externa, poniendo en cambio la permeabilidad del monólogo interior al servicio de la caracterización:

Examinemos por un instante una mente corriente en un día corriente. La mente recibe un sinfín de impresiones: triviales, fantásticas, evanescentes o grabadas con afilado acero. Llegan de todos lados, una lluvia incesante de innumerables átomos (El lector común, 64, énfasis mío).

El sujeto que tiene en mente la escritora no es, necesariamente, el que han venido modelando, desde el Iluminismo, las racionalidades modernas. Es, por el contrario, uno cuya psiquis se define en la fluidez del devenir; múltiple y contradictorio; inacabado y versátil[7]. Los personajes intentarán interpretar la realidad que se presenta en una lluvia de átomos, coincidente con "la disolución de todo lo que consideramos sólido en pequeñísimas partículas que flotan en el vacío", idea propuesta por Eddington y Jeans en La naturaleza del mundo físico [The Nature of the Physical Wolrd], un tratado científico publicado en 1928 que, según algunos críticos, no debió pasar inadvertido a la inquieta mirada de Woolf (Beer 280). A la luz de estos comentarios, y ante la pregunta que planteamos más arriba, proponemos una reflexión final, abierta: tal vez la resistencia de Woolf al dominio de una Historia de alienación –a la imposibilidad, en el caso de Louis, de arraigarse en la Naturaleza o en la imagen vívida del jardín de Elvedon– se expresa en la creación de una obra cuyos personajes migran de una sensación a otra, narrando sus propias historias en un gesto o en una ruptura; subjetividades que si bien se presentan familiares al lector, no son definitivas ni concluyentes, más próximas quizás a los retratos impresionistas de Vanessa Bell que a la nítida e inconfundible severidad del Angelus Novus.

1 Horacio

Personaje de Hamlet (1601), caracterizado por su discreción, inteligencia, mesura y fidelidad hacia su amigo, el Príncipe de Dinamarca. Es también el encargado de contar la trágica vida de Hamlet y validar la rectitud de su causa.

2 El lector puede comparar el último segmento de la novela con el capítulo que cierra el Ulises (1922) de James Joyce. Mientras el monólogo interior de Bernard parece privilegiar la construcción de un pacto con la muerte, el de Molly Bloom afirma, enfática, la vitalidad de su propio erotismo.

3 “Tunnelling”: excavar creando túneles, pasajes. Al constatar que los personajes principales de su novela La señora Dalloway cohabitan en el pasado y el presente, Woolf inventa un método de caracterización que permite evidenciar esta oscilación temporal. La estrategia consiste en la indagación del pasado mediante el rastreo de memorias, recuerdos e imágenes para comprender las circunstancias presentes del personaje.

4 “El sol no se había asomado aún. El mar era indistinguible del cielo…” (7), paisaje que nos recuerda la aglomeración de los elementos que antecede a su distinción en el relato bíblico.

5 De acuerdo a Auerbach, en Woolf “los episodios exteriores han perdido por completo su hegemonía, están al servicio del desencadenamiento e interpretación de los internos, mientras que antes –y con frecuencia todavía– los movimientos internos servían de preferencia a la preparación y fundamentación de importantes sucesos exteriores” (507). Algunos coetáneos de la escritora, como Arnold Bennett y John Glasworthy, privilegian, por el contrario, una representación detallada y objetiva de los acontecimientos externos en sus novelas.

6 Para una interpretación de la imagen del ángel en la reflexión IX, “Sobre el concepto de historia”, a la luz del epígrafe tomado de un poema de Gershom Scholem y de la pintura de Klee, ver el interesante estudio que propone Sigrid Wrigel en “Imágenes de pensamiento: una relectura del ‘Ángel de la Historia’”, en Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin, 97-113.

7 Es un tipo de complejidad que Bernard, en particular, percibe a cada instante. Pensando en sus amigos en el Momento III de la novela, señala: “Todos ustedes están comprometidos, inmersos en algo, y completamente animados—todos, a excepción de Neville, cuya mente es demasiado compleja como para dejarse absorber por una sola y única actividad. Yo también soy muy complejo. En mi caso algo permanece flotando, desatado”, 77.

La vida, una frase inacabada

Ahora el sol se ha hundido. Oscuras sombras ennegrecen los túneles entre las ramas. Ni una sola luz se abre por entre las plegadas alas de las colinas, y no se oye sonido alguno salvo el grito de un pájaro en busca de un árbol solitario. Las olas extienden sus blancos abanicos hasta muy lejos en la playa.

En la sección anterior Rhoda preguntaba a sus amigos reunidos en Hampton Court qué era la vida. La pregunta y el encuentro agitaron las olas de los personajes, provocando movimientos que agudizaron sus desiguales identidades. Aunque buscaban congregarse, hacerse uno en otro "momento del ser", manos, miradas, objetos congelaron lo distintivo. Una caminata por los jardines del palacio articuló tiempo real e imaginario y la disolución futura. Las frases del discurso hacían eco de las voces de los poetas Yeats y Keats; la cosmovisión de la autora se entrecruzó con la de Borges.

Ahora, Bernard –"el hombre sin su yo"– nos anuncia el suicidio de Rhoda, el de Virginia, el de Septimus. Su extenso monólogo, tribuna del modo escritural woolfiano, habla de "La vida, una frase (tan) inacabada" como la propia literatura de Woolf, hecha de voluntarias imprecisiones y escenas guardadas en la memoria. Un "libro con ilustraciones" de gestos que perfilan a Susan, Jinny y Rhoda, tres cuerpos tallados por la autora en tres peculiares artesanías.

Frente a sí mismo –o a un desconocido que permanece anónimo y silencioso– Bernard, el atesorador de frases, se pregunta si lo único propio es la vida, qué es en definitiva lo que llamamos vida y cómo se puede entregar. Tenemos una falsa idea al pensar que la vida forma un todo completo, nos dice. Si fuese así, se podría entregar como se da una cosa o un objeto, por ejemplo, un racimo de uvas. Sin embargo, lo que cada cual tiene de su vida es "un globo repleto de figuras" (656) que el otro no ve. Lo que el otro ve, son actos, gestos aislados. Y, para que el otro pueda comprendernos, debemos contarle una historia. Debemos componer frases de todo tipo. Frases que no dicen la verdad, que son un invento arreglado, hermoseado o ridiculizado, del que ahora Bernard desconfía. También desconfía de los esquemas limpios que dan cuenta de un todo. Ha comenzado a

desear “un lenguaje menor, de palabras rotas, como el sonido de pasos en movimiento” (656). Busca un esquema más acorde a lo confuso, lo sulfuroso, siniestro y desordenado, “algo que se cierne, se arrastra, se rasga” (656), mientras él [autor-escritor] se pierde, empequeñecido y olvidado en un hueco.

En estos párrafos del monólogo de Bernard nos encontramos con alusiones indirectas de la autora respecto a su modo de escribir. Específicamente, a la forma escogida para Las olas. Como Bernard, la autora también desecha la idea de contar una historia completa, con frases hermosas, ordenadas y claras. Optando por un esquema más acorde al desorden y la confusión; escrito en un lenguaje menor. Y, ello simplemente, nos dice Bernard, porque le provoca mayor deleite.

Pero también, sugiere Woolf –a través de las palabras de Bernard– que es imposible brindar, entregar la vida nuestra o de alguien y hacerla comprensible, pues lo único que tenemos de ella son gestos aislados, momentos, parcialidades, que no son más que un cúmulo de visiones imprecisas. Entonces, pareciera decirnos la autora, cuando se quiere representar la vida, entregarla a otro, recurrimos a un orden que es ficticio, una ficción que no es nuestra vida. Sin embargo, si deseamos dar cuenta de la vida tal cual es –usando una forma que sea semejante al contenido que se desea entregar– la presencia de esa imprecisión aparece como necesaria.

Cansado de frases e historias, finalmente opta por “echar una ojeada” a ciertas escenas de su vida, las cuales presentará como “un libro con ilustraciones”. Este último monólogo, reflejo del estado emotivo que acompaña la percepción del tempos fugi[1] tópico que ya se ha venido anunciando en los capítulos anteriores, resulta ser un extenso parlamento –abarca un sexto de Las olas– que nos hace saber del suicidio de Rhoda y del quiebre existencial final sufrido por Bernard: “No más ecos, no más fantasmas. No más exorcizar los obstáculos, sino que caminar siempre sin rastro alguno de sombra, sin ningún tipo de huella sobre la tierra muerta” (698), nos dice Bernard, lo que aparece representado especialmente en la imagen de su libro repleto de frases atesoradas por una vida, ahora bajo la mesa del restaurante para perderse entre los desperdicios que serán barridos al día siguiente. La esperanza de Bernard de dar algún sentido o forma definitiva y trascendente a sus escritos se ha cancelado, y con ello, su vida queda expuesta a una deriva circunstancial. De ahora en adelante es “un hombre sin su yo, me dije, un cuerpo pesado apoyado en la verja. Un hombre muerto (698).

La desesperación y angustia que podemos vislumbrar detrás del discurso de Bernard, hace eco de la percepción de la autora sobre el paso del tiempo en su vida, aunque en ella las ideas de muerte y término se observan intercaladas a las de éxtasis y plenitud:

Era el día del Derby, llovía, la luz era castaña y fría, y Lady Colefax estuvo hablando y hablando en frases consecutivas, como las virutas que saca el cepillo del carpintero, artificiales, pero íntegras […] estuvimos en el jardín de Mary Sheepshanks y agitamos las aguas de la conversación, como a menudo hago valerosamente, a fin de no desperdiciar la vida. Una brisa fresca agitaba los densos arbustos que dividen el jardín. No sé cómo me sentí poseída de fuertes emociones […] Lo que me avasalla es un sentido general de la poesía de la existencia […] Ir camino a los 46 sigue excitando. La visión de dos ataúdes en la consigna del ferrocarril subterráneo encoge todas mis sensaciones, me atrevería a decir. Tengo la sensación del paso del tiempo: y esto es como un muro de contención de mis emociones (Diario de una escritora, 87).

Una de las escenas a las que Bernard "echa una ojeada" es la muerte de Rhoda, la cual lo habría redimido de morir: "al persuadir a Rhoda" (de no arrojarse contra los autobuses, diciéndole "espera"), "también persuadía a mi alma" (694), nos dice. En el plano de la narración encontramos similitudes entre este episodio y el suicidio[2] de Séptimus (se suele decir que en todas las novelas de la autora inglesa alguien muere, y ese que muere es el poeta), por el que Clarissa también se sintió redimida en La señora Dalloway. A ambos suicidios los antecede un gran movimiento, que reproduce el cúmulo de pensamientos y actos desesperados que rodean a los personajes antes de cumplir su cometido. Ambos episodios siguen a la mención de indicios relacionados con la muerte, a pesar de lo cual se perciben como abruptos e inesperados. Si comparamos el efecto que provoca la única referencia posterior al acto de Rhoda en Las olas: "Cuando Rhoda saltó", éste es más brutal que el despertado en La señora Dalloway, pues el lector en Las olas se queda absolutamente expuesto a la crudeza y al vacío que precede al suicidio de Rhoda. Esta ausencia motiva una búsqueda frustrada de alusiones a la mujer suicida en las páginas posteriores. Así, la compasión suscitada perdura como tal hasta el final de la lectura, y la vivimos en soledad. La muerte de Septimus, en cambio, va siendo reiterada por otros personajes y el

foco de la narración ilumina luego la respuesta de Rezia, su esposa, de manera que como lectores la asimilamos a través de su repercusión en la joven italiana. De algún modo, estamos acompañados por el dolor de Rezia y nuestro propio dolor queda compartido[3].

¿Qué visión entrega Bernard de Susan, Rhoda y Jinny? Entre las figuras difusas de mujeres que pasaron por su vida, Bernard reconoce la presencia de Susan, Jinny y Rhoda como "pájaros que hundieron sus picos en la pegajosa y viscosa materia, duros, ávidos, inexorables" (664). A Jinny, amor, la recuerda como un animal astuto y dispuesto a morder, capaz de "hacer bailar a los sauces" (669) con su fuego; febril, sedienta, angulosa, impulsiva y honesta. A Rhoda, con un cuenco en el que hace flotar pétalos blancos, la percibe selvática, inasible, torpe y aterrorizada, dispuesta a esperar cualquier situación para ocultarse; también como "la siempre húmeda ninfa de la fuente" (674), la obsesa en visiones y sueños, la furtiva, la suicida. Susan, estrujando el llanto en su pañuelo, aparece como la musa de los poetas, la mujer del lar, la que arroja grano a las palomas con "dedos terrenos y capaces", la que cose sentada y dice: "amo y odio", la que es austera y próspera a la vez; la envuelta en una capa de ocultación, la rendida a la naturaleza[4].

La percepción de Bernard sobre Rhoda y sobre Susan deja ver un sutil sesgo diferenciador respecto a lo ya dicho. En el caso de Rhoda, Bernard reafirma las ideas de estancamiento y fijeza que de sí misma tiene Rhoda, cuando la califica de la "siempre húmeda ninfa de la fuente"; pero también agrega una referencia a su erotismo, la cual no descubrimos en la visión que nos entrega Rhoda de sí. Ni tampoco en la de sus otros amigos sobre ella. Con respecto a Susan, sorprende el giro que su personalidad toma cuando Bernard la denomina "musa de los poetas" (aunque ya había sido enunciado de manera tangencial por Jinny, como dicho por Bernard al pasar). También llama la atención que la vea "envuelta en una capa de ocultación". Estas dos cualidades agregan misterio e interés a su figura, a la vez que permiten relacionarla con el personaje Sally Seton de La señora Dalloway. Sally, además de vivir en el campo y ser madre orgullosa como Susan, fue en su juventud una enigmática disidente de las tradiciones victorianas; y justamente por ello, fuente de admiración e inspiradora del amor para la convencional Clarissa Dalloway.

En ambos casos, en el de Sally y en el de Susan, Woolf desestabiliza la caracterización, aunque de manera inversa. En La señora Dalloway conocemos a Sally a través de la visión admirada que Clarissa tiene de ella. El lector recrea

por lo tanto esta imagen, la cual perdura sin variaciones hasta el final de la novela, cuando una nueva Sally es develada por el narrador y por Peter. La primera Sally es la rebelde enigmática; la segunda, una madre y esposa devota. En Las olas en cambio, conocemos a una Susan lárica y apegada a lo tradicional. Esta apreciación se mantiene casi inalterable hasta el capítulo final, cuando Bernard la transforma en la musa inspiradora. Sally empezó como musa y termina siendo sólo mujer; Susan empieza como mujer y termina de musa (¿sólo para Bernard, o para el lector también?).

En el plano del relato, Susan tiene un preconcepción de la realidad a la cual quiere someterse. La no obediencia a su código de principios la deja vulnerable y expuesta, y por ello tiende como una fiera a defender su territorio, un ejemplo es la manera como vive su maternidad. En el plano de la narración, en primera instancia, Susan cumple la función de representar los valores del romanticismo inglés y, también, de hacer presente la transición de una sociedad netamente rural a una más urbana e industrializada.

Jinny, por su parte, en el plano del relato, busca la admiración, el elogio y el contacto con el otro. Para cumplir con este cometido utiliza los encantos de su cuerpo, porque sabe que a través de éste logra sus propósitos. En el plano de la narración, es el elemento que se identifica con nociones tales como elaboración, poderío, vasallaje, conquista, empatía, desafío. El que todas las miradas se vuelvan hacia Jinny cada vez que ella ingresa a un recinto, mientras sonríe y se muestra, es un ejemplo. Como ya se dijo, en el plano de la narración, Rhoda se completa como símbolo de ruptura al suicidarse, guiada por las fantasías que su mente elucubra. En el de la historia, su figura se cierra también, pues sabemos su desenlace.

Finalmente, veamos cómo las afirmaciones de Bernard sobre los tres personajes femeninos vienen a confirmar lo expresado por Woolf en los capítulos anteriores, y si corroborarían la interpretación que hemos desarrollado hasta aquí, a saber, la artesanía clásico-victoriana del cuerpo de Jinny, romántica de Susan y simbólica de Rhoda.

Jinny desbordante de amor, de deseos expansionistas, con sed de experiencias, impelida a morder y consciente del fuego, del poder que contiene, desequilibra el paraíso Elvedon. En Jinny se conjuga una armonía entre lo que su cuerpo requiere y lo que éste despierta en el otro, mediados por un ánimo desafiante a través del cual ella actúa. Susan inmersa en la naturaleza y el lar, aferrada a la

tierra, a la maternidad, desataría el canto del poeta; cantar que aparece como defensa y elogio del “ser Susan”: fuente generadora de inspiración que recupera o hace perdurar lo natural-trascendente y que desecha otra vía que no sea la de esa verdad. En Susan se conjugan la defensa de la Naturaleza, de los lazos familiares, y el ánimo melancólico que despierta el “conocer” su verdad, pero no verla instaurada. Susan, movida por sus ideales, actúa sobre los hechos que conciernen a su entorno. Rhoda sumida en su imaginación, presa de sus pensamientos; no actuando, sino más bien sufriendo por el mundo indiferente y adverso a la belleza que percibe, mitad presente, mitad oculta, une vida y muerte, cerrando el círculo, completando el símbolo.

1 Tempus fugi

Tópico literario que se refiere a la fugacidad del tiempo y la pronta llegada de la muerte. El “tempus fugit” aparece por primera vez en el libro III de “Las geórgicas” del poeta latino Virgilio, pero se empieza a manifestar sobre todo a partir del siglo XV cuando la clase alta mejora su nivel de vida y se produce un cambio en la forma de ver la muerte, que ya no será una vía de acceso a la vida eterna, sino una desgracia.

2 Acerca de los intentos de suicidio de la autora, el lector encontrará información en el artículo “Virginia Woolf: Enfermedad mental y creación artística”, referido en la bibliografía.

3 La forma abrupta e inesperada de dar cuenta de una muerte no sólo la utiliza Woolf en la ficción, sino también cuando escribe biografías. Dentro de Orlando encontramos pasajes de la autora implícita narrando hechos de la vida real. Por ejemplo cuando nos cuenta acerca de la humedad presente en Londres y cita las memorias de Eusebius Chubb en su último día de vida. Es un largo párrafo en donde se refiere a cómo este señor, luego de escribir 35 páginas de sus memorias, salió al jardín y fue observando la desordenada fecundidad de las plantas. “Entró, escribió el pasaje antes citado, metió la cabeza en el horno a gas, y cuando lo encontraron más tarde, ya estaba muerto”, 200.

4 La descripción de los personajes utilizando animales o aves aparece también en otras novelas de Woolf, en Orlando por ejemplo al introducir a la

Archiduquesa Harriet Griselda de Finster-Aarhorn y de Scandop-Boom paseando por el patio interior del palacio nos dice “!Ese era el nido del aquel buitre obsceno –ésa el ave fatal! […]. Se parecía, como Orlando ya había notado, a una liebre monstruosa. Tenía los ojos saltones, las mejillas fláccidas y el alto jopo de ese animal. Se paró, como una liebre que se sienta derecha cuando cree que nadie la observa”, 156.

Bibliografía

DE VIRGINIA WOOLF:

Woolf, Virginia. Al faro [1927]. Traducción de Carmen Martín Gaite. Barcelona: Edhasa, 1978.

___. Diario de una escritora [1953]. Traducción de Andrés Bosch. Barcelona: Lumen, 1981.

___. El cuarto de Jacob [1922]. Traducción de Andrés Bosch. Barcelona: Lumen, 1980.

___. El lector común. Traducción de Daniel Nisa Cáceres. Barcelona: Lumen, 2009.

___. Horas en una biblioteca. Traducción de Miguel Martínez Lague. Barcelona: El Aleph Editores, 2005.

___. La señora Dalloway [1925].Traducción de Andrés Bosch. Barcelona: Lumen, 1980.

___. Las mujeres y la literatura [1925]. Traducción de Andrés Bosch. Barcelona:

Lumen, 1981.

___. Las olas [1931]. Traducción de Andrés Bosch. Madrid: Bruguera/Libro Amigo, 1980.

___. Momentos de vida. Traducción de Andrés Bosch. Barcelona: Lumen, 1980.

___. Orlando [1928]. Traducción de Jorge Luis Borges. Barcelona: Edhasa, 2009.

___. A Room of One's Own [1929]. London: Hartcourt, 1981.

___. Mrs Dalloway [1925]. London: Penguin Classic, 1996.

___. The Waves [1925]. London: Penguin Classic, 1996.

___. The Waves [1931]. London: Hartcourt, 1978.

___. To the Lighthouse [1927]. London: Penguin Classic, 2000.

OBRAS CITADAS

Abbagnano, Nicola. “La existencia y el arte”. En Introducción al existencialismo. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 55-173, 19871.

Auerbach, Erich. “La media parda”. En Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental. Traducción de I. Villanueva y E. Imaz. México D. F.: Fondo Cultura Económica, 1996.

Bachelard, Gaston. La poética del espacio. Traducción de Ernestina de Champourcin. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 1993.

Barthes, Roland. El Placer del texto y lección inaugural. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2008.

Beer, Gillian. “The Island and the Aeroplane: The Case of Virginia Woolf”. En Nation and Narration, editado por Homi K. Bhabha. London: Routledge, 265-290, 1990.

Bell, Quentin. Virginia Woolf por Quentin Bell. Barcelona: Lumen, 1980.

Benveniste, Émile. “El aparato formal de la enunciación”. En Problemas de lingüística general. Traducción de Juan Almela. México D. F.: Siglo XXI Editores, 82-91, 1993.

Benjamin, Walter. “Tesis de filosofía de la historia”. En Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia. Traducción de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus. 175-191, 1989.

Borges, Jorge Luis. Historia de la eternidad. Buenos Aires: Emecé Editores, 2005.

Byron, Shelley, Keats, Coleridge, Wordsworth. Poetas Románticos Ingleses. Traducción de José María Valverde y Leopoldo Panero. Barcelona: Planeta, 1989.

Calinescu, Matei. Las cinco caras de la modernidad. Traducción de María Teresa Beguiristain. Madrid: Editorial Tecnos, 1991.

Calvino, Italo. Seis propuestas para el próximo milenio. Traducción de Aurora Bernardez. Madrid: Ediciones Siruela, 1989.

Childs, Peter. Modernism. New York: Routledge, 2000.

Cortázar, Julio. Imagen de John Keats. Buenos Aires: Alfaguara, 1969.

Deleuze, Gilles. Conversaciones: 1970-1990. Traducción de José Luis Pardo. Santiago: Edición electrónica, Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 1990.

Dick, Susan. “Virginia Woolf”. En The Johns Hopkings Guide to Literary Theory and Criticism. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 741-745, 1994.

Eliot, T. S. “The Love Song of J. Alfred Prufrock”. En The Waste Land and Other Poems. New York: Signet Classic, 1998.

Ellmann, Richard, ed.. The New Oxford book of American Verse. New York: Oxford UP, 1976.

Figueroa C., Gustavo. “Virginia Woolf: enfermedad mental y creación artística”. En Revista Médica de Chile V. Santiago de Chile, 1381-1388, 2005.

Foucault, Michel. “Nietzsche, la genealogía, la historia”. En La microfísica del poder. Edición y traducción de Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría. Madrid: Ediciones de La Piqueta, 7-29, 1980.

Gasman, Soledad y Victoria Ottonel. Eneagram Analysis of Virginia Woolf’s Characters. Tesis de licenciatura en lengua y literatura inglesas, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Instituto de Literatura y Ciencias del Lenguaje, 2003.

Jaeger, Werner. Paideia. Traducción de Joaquín Xirau y Wenceslao Roces. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1950.

James, Henry. “Prefacio del autor”. En Las alas de la paloma. Traducción de Alberto Vanasco. Barcelona: Bruguera, 5-23, 1981.

Krysinski, Wladimir. “‘Subjectum comparationis’”. En Teoría literaria. México D. F.: Siglo XXI Editores. 270-286, 2002.

Marsh, Nicholas. Virginia Woolf. The Novels. New York: St. Martin’s Press, 1998.

Milton, John. El paraíso perdido. Traducción de Esteban Pujals. Madrid: Cátedra, 1986.

Morin, Edgar. “La noción de sujeto”. En Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad. Dora Fried Schnitman, editora. Traducción de Leonor Spilzinger. Buenos Aires: Editorial Paidós, 67-85, 1995.

Quentin Bell. Virginia Woolf. Traducción de Marta Pessarrodona. Barcelona: Editorial Lumen, 1980.

Ricoeur, Paul. “Los juegos con el tiempo”. En Tiempo y narración: El tiempo narrado. Vol. 3. Madrid: Siglo XXI Editores, 539-541, 1996.

Rossetti, Christina. “Uphill”. En Literature, Reacting, Writing. Boston: Heinle & Heinle, 2000.

Sófocles. Antígona. Traducción de Fernando Segundo Brieva. En Tragedias. Madrid: Biblioteca Edaf, 1985.

Sterne, Laurence. The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman [1759]. London: Penguin Books, 1997.

Tennyson, Alfred. “Ulysses”. En Literature. Boston: Heinle & Heinle, 2000.

Yeats, William Butler. “The Wild Swans at Cool”. W.B. Yeats: Antología bilingüe. Traducción de Enrique Caracciolo Trejo. Madrid: Alianza Editorial, 1990.

Alcalá Galiano, Emilio, Ricardo Baeza et. al. (trads.). Poetas líricos en lengua inglesa. Barcelona: Océano. Introducción de Silvina Ocampo, 1999.

OBRAS CONSULTADAS

Adorno, Theodor. “La posición del narrador en la novela contemporánea”. En Notas de literatura. Barcelona: Ediciones Ariel, 1962.

Auerbach, Erich. “La cicatriz de Ulises”. En Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental. Traducción de I. Villanueva y E. Imaz. México D. F.: Fondo Cultura Económica, 9-30, 1996.

Barlow, Michel. El pensamiento de Bergson. México D. F.: Fondo Cultura Económica, 1968.

Benjamin, Walter. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Madrid: Taurus, 1991.

Benveniste, Émile. “De la subjetividad en el lenguaje”. En Problemas de lingüística general. Traducción de Juan Almela. México D. F.: Siglo XXI Editores, 179-187, 1993.

Daiches, David. The Novel and the Modern World. Chicago: Chicago UP, 1960.

Eagleton, Terry. Literary Theory: An Introduction. Minnesota: Minnesota UP, 1996.

Flint T.,William y Hibbard Addison. A Handbook to Literature. New York: The Odyssey Press, 1960.

Ford, Madox Ford. El buen soldado. Traducción de José Luis López Muñoz. Madrid: Ediciones Cátedra, 1915.

Fuery, Patrick y Nick Mansfield. “Making and unmaking the subject”. En Cultural Studies and Critical Theory. Oxford: Oxford UP, 172-185, 2000.

Paz, Octavio. “La tradición de la ruptura”. En Los hijos del limo. Barcelona: Seix Barral, 1974.

Realle, Giovanni y Dario Antiseri. “Parménides y su poema sobre el ser”. En Historia del pensamiento filosófico y científico. Traducción de Juan Andrés Iglesias. Barcelona: Herder, 55-60, 2004.

Risso, Don Richard y Russ Hudson. The Wisdom of the Eneagram. New York: Bantam Books, 1999.

Rodríguez, Virgilio. Apuntes del curso “Lectura de poetas: fundamentos de la modernidad”. Instituto de Arte de la Universidad Católica de Valparaíso, 1995.

Todorov, Tzvetan. Literatura y significación. Traducción de Gonzalo Suárez Gómez. Barcelona: Ediciones Planeta, 1971.

Villegas, Juan. La interpretación de la obra dramática. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1986.

Weigel, Sigrid. Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin. Buenos Aires: Paidós, 1999.

ANDRËS FERRADA AGUILAR

(Chile)

Profesor de inglés y licenciado en lengua y literatura inglesas, Universidad Católica de Valparaíso. Como becario Fulbright, obtiene una maestría en literatura, California State University, Fullerton. Doctorado en literatura, Universidad de Chile. Sus áreas de investigación consideran el romanticismo, el diálogo entre modernismo y modernidad, y los géneros referenciales. Es profesor de literatura inglesa y norteamericana en la Universidad de Playa Ancha y en la Universidad de Chile.

SOLEDAD GASMAN

(Chile)

Licenciada en lengua y literatura inglesas, Universidad Católica de Valparaíso. En 2003, realiza una pasantía en Millersville University, Estados Unidos, con énfasis en estudios de literatura y arte. Ha escrito numerosos trabajos poéticos, algunos de los cuales han sido recopilados en Aire de palabras (1992). Entre sus escritos narrativos destaca el cuento “Un error”, en Antología de cuentos Hamel (2009). Actualmente dirige talleres de escritura creativa y expresión literaria.

El territorio de la obra de Virginia Woolf es rico y plural. Su novela Las olas, en particular, despierta profundos goces estéticos mediante la utilización experimental de elementos poético-narrativos, desde la cadencia y el ritmo, hasta las imágenes y el juego de voces de los hablantes. La escritura de Woolf, sin duda, nos regala el goce de nuestro pacto con las palabras, aquellas que enmascaran significados inesperados, poniendo en crisis nuestra relación con el lenguaje.

Ensayo / Literatura

EDITORIAL
CUARTOPROPIO